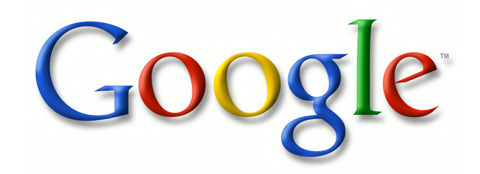
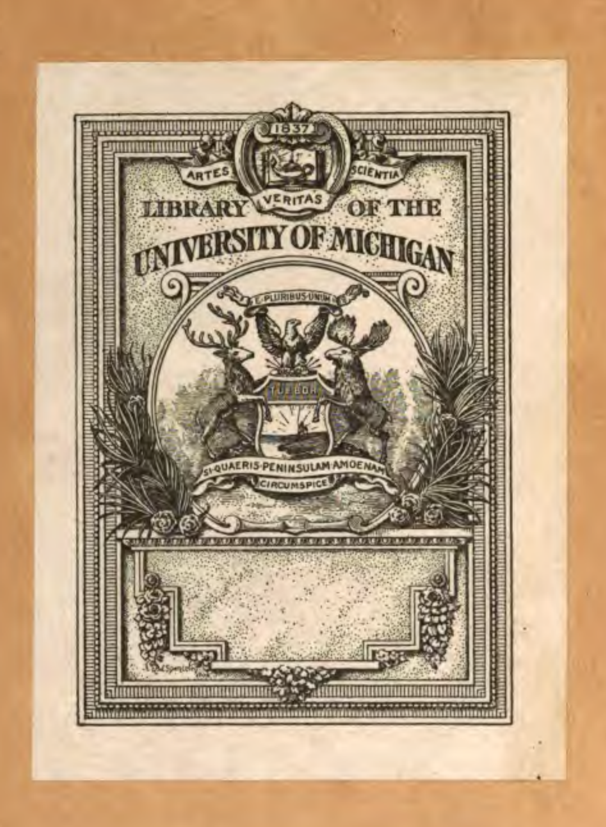





1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI·QUAERIS·PENINSULAM·AMOENAM
CIRCUMSPICE



Festgabe

dargebracht von

Wilhelm Braune, Konrad Burdach, Ernst Elster,
Ewald Flügel, Julius Goebel, Gotthold Klee, Rudolf Koegel,
Eugen Mogk, Karl Reissenberger, Max Rieger, Gustav Roethe,
Eduard Sievers, Heinrich Stickelberger, Friedrich Vogt.



Forschungen

zur

deutschen Philologie.

Festgabe

für

Rudolf Hildebrand

zum 13. März 1894.



Leipzig,
Verlag von Veit & Comp.
1894.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhalt.



Die älteste Wanderung der deutschen Heldensage nach dem Norden.

Von E. Mogk
(Leipzig).

Über das Verhältnis der nordischen zur deutschen Heldensage ist viel gestritten worden. Unerschütterlich fest steht vor allem das eine: die Heimat der nordisch-deutschen Heldensage ist Deutschland; von hier ist sie nach dem Norden gekommen und dort ziemlich frei von den Dichtern verarbeitet worden. Thatsache ist ferner, daß die deutsche Heldensage zweimal den Weg nach Skandinavien gefunden hat: deutsche Kaufleute, Mitglieder der Hansa aus Niederdeutschland, erzählten im 13. Jahrhundert norwegischen Sagamenn, was in ihrer Heimat die Fahrenden von Dietrich von Bern und seinen Helden, von Attila, von Siegfried und anderen Sagengestalten vorgetragen hatten. Das ist die sogenannte zweite Wanderung der Sage nach dem Norden; die Zeit und der Weg dieser liegt klar vor unseren Augen. Anders steht es mit der ersten Wanderung: hier ist der Boden der Forschung der Konjektur viel mehr ausgesetzt, da uns feste Anhaltspunkte fehlen. Ziemlich allgemein wird angenommen, daß diese ältere Sage, wie sie in den Eddaliedern vorliegt, wie sie die skaldischen Umschreibungen wiederspiegeln, über Norddeutschland vor dem Jahre 600 nach dem Norden gekommen sein müsse.[1] 'Die eddische Dichtung setzt die Blüte der deutschen Heldensage voraus, nach 600 ist diese zu Ende; auf der anderen Seite ist in der nordischen Fassung die Dietrichsage mit der Attilasage verbunden. Hier liegt der Terminus a quo, dort der Terminus ad quem.' Das sind die Gründe, die man, namentlich Müllenhoff, für die

[1] Eine wissenschaftliche Begründung dieser Ansicht giebt zuerst Müllenhoff in seinem Aufsatze 'Zur Geschichte der Nibelungensage' ZfdA. X, 146 ff.

Zeitbestimmung der Wanderung ins Feld führt. Dieser Ansicht gegenüber steht eine zweite, die zuerst von E. Jessen[1] und später von K. Maurer[2] eingehend begründet worden ist. Beide leugnen eine so frühe Überführung der deutschen Sage nach dem Norden, da sich in jener Zeit ein reger Verkehr mit dem germanischen Süden, den diese Wanderung voraussetzt, nicht erweisen lasse; vielmehr zeige alles darauf hin, daß erst in der Wikingerzeit d. i. im 9. und 10. Jahrhundert diese Stoffe eingeführt sein könnten. Daß die eddische Dichtung nicht vor der Wikingerzeit entstanden sein kann, ist heute anerkannte Thatsache. Allein damit ist noch nicht gesagt, daß in dieser Zeit die Hauptquelle dieser Dichtung, die deutsche Heldensage, erst im Norden eingewandert sein müsse. Den durchschlagenden Grund der Müllenhoffschen Annahme, daß die nordische Fassung die Blüte der Heldensage voraussetze, hat weder Jessen noch Maurer widerlegt, denn wenn wir auch aus den Zeugnissen des 9. und der folgenden Jahrhunderte das Fortleben der Heldensage schließen müssen, so deutet doch nichts auf eine Blüte oder besondere Pflege derselben hin. Ich will auch nicht leugnen, daß in dieser Zeit einzelne Gestalten, die der ursprünglichen Sage noch fremd waren, nach dem Norden gekommen sind, daß aber der gesammte Burgunden-Attila-Ermanrich-Kreis erst aus jener späten Zeit stammen solle, macht schon der Umstand unwahrscheinlich, daß die nordischen Lieder eine geradezu auffallende Übereinstimmung mit den Historikern der früheren Jahrhunderte zeigen. Und daß diese Übereinstimmung nicht bloßer Zufall ist, sondern sich aus der Zeit erklärt, wird das Folgende lehren. Stimme ich demnach Müllenhoffs Zeitbestimmung der Sageneinwanderung nach dem Norden bei, so kann ich doch seine Ansicht über den Terminus a quo nicht billigen. Müllenhoff meint, die nordische Fassung setze eine Verbindung der Attila- bez. Burgundensage mit der Dietrichsage voraus. Das ist nicht richtig. Dietrich von Bern findet sich in der ganzen sogenannten älteren Dichtung einmal und zwar im 3. Gudrunliede. Wohl steht in der Prosa vor dem 2. Gudrunliede: *þioþreckr konungs var meþ Atla* (Bugge S. 265), aber im Gedicht selbst kommt er nicht vor, es ist überhaupt hier kein Platz für ihn. Diese Bemerkung der Prosa stammt offenbar aus dem 3. Gudrunliede, in dem

[1] Hist. Tidskr. 3 R. 6. Bd. 277 ff. [2] ZfdPhil. II, 440 ff.

Atli infolge Verleumdung seine Gemahlin Gudrun des Ehebruchs mit Þjóðrek beschuldigt. Außer diesem Gedicht erwähnt keine nordische Quelle den Dietrich: Die ausführlichen Atlilieder wissen nichts von ihm, keine skaldische Kenning erinnert an seine Bekanntschaft, als Eigenname finden wir in ganz Skandinavien den Namen ungemein selten (Heinzel, Die ostgot. Heldensage S. 14) und selbst wenn er auf dem Rökstein in Ostgotland fortlebt,[1] so ist damit noch nicht bewiesen, daß wir hier die Sagengestalt Dietrichs von Bern vor uns haben, wie wir sie aus der mittelhochdeutschen und sächsischen Dichtung kennen. Mit dem 3. Gudrunliede steht und fällt also Müllenhoffs Ansicht. Nun haben aber gerade bei diesem Liede Maurer und Jessen eingesetzt, um Müllenhoffs Auffassung von dem hohen Alter der deutschen Heldensage umzustoßen. Die Kesselprobe, deren sich hier die Gudrun unterziehen muß, ist nicht vor dem 11. Jahrhundert nach Norwegen gekommen; demnach kann das Gedicht auch vor dieser Zeit nicht entstanden sein. Auch sonst zeigt das Lied in dem herzlichen Verhältnisse der Gudrun zu Atli und manchem andern die deutsche Fassung der Sage, nicht die nordische.[2] Somit ist in der älteren nordischen Fassung der Nibelungensage für Dietrich kein Raum; die Nibelungensage muß ohne die Dietrichsage nach dem Norden gewandert sein. In Deutschland dagegen spielt überall Dietrich eine Hauptrolle: wo die Burgundenkönige, wo Attila erscheinen, findet sich auch Dietrich am Hofe Etzels. Daß er im Waltharíliede nicht erwähnt wird, hat seinen Grund darin, daß hier keine Veranlassung dazu vorliegt. Die eigentliche Bedeutung an Etzels Hofe erhielt aber Dietrich erst dadurch, daß er beim Untergange der Burgunden thätig in die Handlung eingriff. Nun ist ja einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen der deutschen und nordischen Nibelungensage der, daß in deutscher Dichtung Kriemhilde ihren Gemahl

[1] Vgl. besonders Brate und Bugge in Antiq. Tidskr. f. Sverige X, 307 ff. Ich kann ebenfalls Noreens abweichender Auffassung nicht beistimmen und deute *þiaurikr* für þiauþrikr. Zu weiterer Stütze dieser Auffassung sei verwiesen auf Sturl. s. I. S. 190, 6, wo die Hd. B für *þjóðreks sonar* liest: **þiorecs sonar*. Daß in Ostgotland noch im 10. Jahrhundert Theoderich recht gut fortleben konnte, wird das Folgende zeigen.

[2] Vgl. Edzardi. Germ. XXIII, 340 f. Nachdrücklich betont hier Edzardi: 'Dietrich gehört der alten nordischen Sage nicht an.'

Siegfried an ihren Brüdern rächt, während sie in der nordischen in Übereinstimmung mit der ältesten sagenhaften Geschichte ihre Brüder an Atli rächt. In dieser älteren Fassung kann überhaupt kein Platz für Dietrich da sein: welche Rolle sollte er gespielt haben, wenn die Gattin Etzels auf Seite derer steht, mit denen er den Waffenbund geschlossen hat? Die Verbindung der Dietrichsage mit der Nibelungensage, glaube ich, geht vielmehr Hand in Hand mit der Umgestaltung der geschichtlichen Sage vom Untergange der Burgunden. Sobald Dietrich mit in die Handlung eingriff, mußte ein Motiv geschaffen werden, das dies Eingreifen bedingte. Die Dietrichsage ist aber im 6. Jahrhundert, zweifellos unter den Ostgoten, ausgebildet; sie muß in derselben Zeit auch mit der Nibelungensage verschmolzen sein. Finden wir dann im Norden den Untergang der Burgunden noch in seiner ursprünglichen Fassung und unverschmolzen mit der Dietrichsage, so liegt der Schluß nahe, daß die Einwanderung nach dem Norden vor Ausbildung der Dietrichsage erfolgt ist. Und dies, glaube ich, läßt sich durch geschichtliche Thatsachen weiter begründen.

Es muß viel mehr betont werden, als bisher geschehen ist, daß die Geschichte den festesten Boden für Beurteilung des gegenseitigen geistigen Verkehrs zweier Völker gewährt. K. Maurer hat mit vollem Rechte nachdrücklichst hervorgehoben, daß die nordische Heldensage eine enge Verknüpfung des Nordens mit dem Süden voraussetze. Sagenstoffe können ja auf zweifache Weise von einem Volke zum andern kommen: entweder werden sie durch Rhapsoden in poetischer Form weiter getragen, oder sie wandern von Mund zu Mund, meist in schlichter Prosa, und so von Volk zu Volk. Denn daß die poetische Form die einzige Weise der Fortpflanzung der Sage gewesen sei, glaube ich nicht. Man braucht nur die saggeschichtlichen Kapitel des Jordanes oder anderer Schriftsteller jener Zeit durchzulesen, wo wir nicht allzuselten auf ein *ut fertur* oder ähnliche Ausdrücke stoßen, welche die volkstümliche Sage als Quelle erhärten. Ob nun gewerbmäßige Sänger im 6. Jahrhunderte aus Deutschland nach dem Norden gekommen sind, ist sehr fraglich; auf keinen Fall läßt sich auch nur der Schatten eines Beweises dafür bringen. Es ist meines Erachtens überhaupt noch gar nicht bewiesen, daß die Dichter der Völkerwanderung wie die Fahrenden späterer Jahrhunderte von Hof zu Hof gezogen sind; sie blieben vielmehr wohl in der Regel bei ihrem Volke und trugen ihre Gesänge

den Fürsten und Großen vor.[1] Auf keinen Fall ist die Annahme schlechthin zurückzuweisen, daß die Völker Skandinaviens die deutsche Heldensage in prosaischer Form von einem anderen germanischen Stamme erhalten haben. Doch kommt bei der Frage, die uns zunächst berührt, die Form der Überführung erst in zweiter Linie in Betracht. Viel wichtiger ist für uns die Frage: Lassen sich geschichtliche Thatsachen nachweisen,

1. die im 6. Jahrhunderte sich zugetragen haben,

2. durch die ein enger Verkehr Skandinaviens mit dem Süden erwiesen ist, und

3. die sich bei einem Volke zugetragen haben, von dem Bekanntschaft mit der Heldensage angenommen werden darf? Ich glaube die Frage läßt sich bejahen.

Wie während der Völkerwanderung aus Skandinavien, jener officina gentium des Jordanes, Stämme ausgewandert sind und sich an den großen historischen Ereignissen beteiligt haben, so ist auch einer dorthin zurückgekehrt. Prokopius berichtet im bellum Gothicum (II. cap. 15) von einem Vernichtungskampfe, den die Heruler gegen die Langobarden geführt haben. Beide Völker saßen damals südlich der Karpathen an der oberen Theiß, und zwar befanden sich die Langobarden unter der Oberhoheit der Heruler. In jenem Vernichtungskriege, den die Heruler vom Zaune brachen, wurden sie von den Langobarden vernichtet; ein Teil der Überlebenden wurde auf römischem Gebiete im Süden angesiedelt, ein anderer dagegen, und wie es scheint der größere, wandte sich unter Königen in seine alte Heimat nach Norden zurück, setzte über die Ostsee und ließ sich in Skandinavien in unmittelbarer Nähe der Gauten nieder. Da die Übersiedelung des einen Teiles auf römisches Gebiet im Jahre 512 erfolgte,[2] so muß die Auswanderung nach dem Norden um dieselbe Zeit erfolgt sein. Gleichwohl war auch in der folgenden Zeit der Verkehr zwischen den südlich und nördlich wohnenden Herulern nicht abgebrochen, denn als jene bald nach ihrer Spaltung eines Oberhauptes mit königlichem Blute bedurften, sandten sie nach Skandinavien zu ihren

[1] Der agls. Widsíð, den man hier entgegenhalten könnte, gehört einer anderen Zeit an, einer mehr reflektierenden Periode.

[2] Marcellinus Comes II. 312: Paulo et Musciano coss. (d. i. 512. Zeuß, Die Deutschen S. 481.)



Stammesbrüdern und erhielten von diesen den Todasios, der mit auserlesener Mannschaft und seinem Bruder Aordos nach dem Süden kam.

Diese Heruler, meine ich, sind es gewesen, die die ersten Keime der deutschen Heldensage nach dem Norden gebracht haben, und zwar gehen diese Keime zurück auf drei geschichtliche Thatsachen: auf den Untergang des Ermanrich, auf den Tod des Attila und auf die Vernichtung der Burgunden. Daß von diesem Volke selbst die Heldensage poetisch besonders ausgebildet worden sei, ist mit dieser Annahme nicht behauptet. Vielmehr glaube ich, daß dies bei den Ostgoten der Fall gewesen ist, unter denen die Pflege der Dichtung zu Hause war und die den Herulern benachbart waren und mit ihnen im engsten Verkehr gestanden haben: Heruler und Ostgoten befinden sich gemeinsam unter der Herrschaft der Hunnen und schütteln diese nach Attilas Tode ab (Jord. Kap. 50), Heruler befinden sich neben den Ostgoten im Heere, das Attila nach Gallien führte (Hist. miscella S. 97), mit dem Herulerkönig schließt Theoderich der Große Waffenbrüderschaft und überredet ihn zu jenem Bunde, den er gegen den Frankenkönig Chlodoweus stiftete, um gewissermaßen das europäische Gleichgewicht herzustellen (Cassiodor Var. 4, 2; 3, 3). Auf dem Gipfel seiner Macht stand damals Theoderich. Die Erinnerung an ihn mögen die Heruler mit nach Skandinavien genommen haben, und die Inschrift des Röksteines in Ostgotland mag ein Zeugnis dafür sein, daß die historische Gestalt des großen Ostgotenkönigs noch nach Jahrhunderten im Volksmunde jener Gegenden fortlebte.

Von dieser Voraussetzung aus lösen sich viele Rätsel, die sich bisher an die Geschichte unserer Heldensage knüpften. Zunächst ist die geschichtliche Forderung erfüllt. Lassen sich die Heruler, die einen großen Teil der Ereignisse in den südlichen Ländern selbst mit durchgemacht haben, im Norden neben den Gauten nieder, so wäre es geradezu wunderbar, wenn sie aus ihrer alten Heimat, aus der vielbewegten Zeit keine neuen Gedanken und Stoffe nach dem Norden gebracht hätten. In der Nähe der Gauten ließen sich die Heruler nieder, von Gautland aus ging die allmähliche Machterweiterung der Ynglinger, die schließlich in Norwegen herrschten (Yngl. S. K. 21 ff.); sie zeigt einen regen Verkehr zwischen Gauten und Norwegern im 7. und 8. Jahrhundert, und es mögen dann

durch diesen auch die Thaten, von denen die Heruler erzählt haben, nach Norwegen gekommen sein, wo sie um 800 als bekannt vorausgesetzt werden, wie die Kenningar Bragis lehren.[1]

Ferner stimmt die Zeit der Überführung. Schon aus inneren Gründen (s. o.) setzt man nach Müllenhoffs Vorgange allgemein die erste Wanderung nach dem Norden ins 6. Jahrhundert. Nun ergab sich aber weiter, daß der sagenhafte Dietrich von Bern, der aus seinem Vaterlande entwichen ist und sich am Hofe Etzels aufhält, weder der alten eddischen Dichtung noch den Skalden bekannt ist. Diese Ausbildung erhielt die Sage aber aller Wahrscheinlichkeit nach im 2. Viertel des 6. Jahrhunderts, nach dem Tode Theoderichs (526) und vor dem Untergange des Ostgotenreiches in Italien (553). Dagegen kennt die nordische Dichtung die ostgotische Ermanrichsage und zwar ungemischt mit der Dietrichsage und in geradezu auffallender Ähnlichkeit mit den Historikern des 6. Jahrhunderts, besonders mit Jordanes. Daß diese Sage unter den Ostgoten heimisch war, ist an und für sich einleuchtend, auch wenn wir es nicht ausdrücklich von Jordanes erführen. Der niedrige Charakter, den Ermanrich in der späteren deutschen Dichtung erhalten hat, fehlt der nordischen Sage wie bei Jordanes. Diese Änderung hängt wieder aufs engste zusammen mit der Verbindung der Dietrich- und Ermanrichsage. Daß die Ermanrichsage im Norden an die Burgundensage anknüpft, ist speciell nordische Dichtung. Lösen wir sie von dieser Verbindung los, so ergiebt sich als ihr Kern aus den Eddaliedern, den Skalden und Saxo grammaticus:[2] Jǫrmunrekr hat die Svanhild geheiratet. Der treulose Ratgeber Bikki hat dem alten Könige beigebracht, daß seine Gemahlin seinen Sohn Randver mehr liebe als den König; infolgedessen wird Randver hingerichtet, die Svanhild aber von Pferden zertreten. Die beiden Brüder der Svanhild, Sǫrli und Hamđir, rächen ihre Schwester, indem sie den König zum Tode verwunden. Das ist ganz dieselbe Sage, die wir im 23. Kapitel des Jordanes lesen, d. h. die Sage, wie sie in der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts bekannt war.

[1] Vgl. Finnur Jónsson, Ark. f. nord. Fil. IX. S. 10.

[2] Das Weitere aus den Quellen anzuführen, liegt hier nicht in meiner Absicht. Ich verweise in Bezug hierauf auf Sijmons trefflichen Abriß im Grundr. der germ. Phil. II. 1. Abt. 1 ff.



In dieselbe Zeit führt uns auch der Kern der nordischen Atlisage. Lösen wir diesen von allem Nebensächlichen und von späterer Ausschmückung, so erhalten wir als feste Grundlage: Atli wird von seiner Gemahlin während der Nacht ermordet, weil er aus Geldgier ihre Brüder ums Leben gebracht hat. Das ist die Erzählung vom Tode Attilas, wie sie ebenfalls im 6. Jahrhundert ziemlich allgemein bekannt war. Jordanes, der sich ausdrücklich auf Priscus als seine Quelle beruft, erzählt (Kap. 49), daß Attila infolge eines Blutsturzes in der Nacht nach seiner Vermählung mit Ildico gestorben sei, und daß man am folgenden Tage seine junge Frau klagend an seinem Bette gefunden habe. Das hieraus das Gerücht entstand, die Ildico habe den Attila ermordet, ist durchaus natürlich und erklärlich, und so erzählen auch die Zeitgenossen des Jordanes, wie Marcellinus Comes, daß Attila von seinem Weibe ermordet worden sei. Dieses Gerücht vom Tode des Attila ist zweifellos schon im 5. Jahrh. dagewesen, es ist sehr wahrscheinlich, daß es kurz nach seinem Tode entstanden ist.

Schwieriger steht es bei der Burgundensage. Hier tritt zunächst die Frage an uns heran: War bei ihrer Wanderung nach dem Norden die Sage vom Tode des Attila bereits mit der Sage vom Untergange der burgundischen Könige verknüpft? und läßt es sich wahrscheinlich machen, daß diese Verbindung im Anfange des 6. Jahrhunderts schon vollzogen war? Ich glaube beide Fragen bejahen zu müssen. Es ist zunächst nicht anzunehmen, daß historische Personen erst Jahrzehnte, ja Jahrhunderte nach ihrem Tode, nach dem Sturz ihrer Reiche Veranlassung zur Sage und Dichtung gegeben haben sollten. Die historische Sage knüpft in der Regel an das Gerücht an, letzteres aber verbreitet sich in Anlehnung an das historische Ereignis.[1] War nun aus dem Gerücht von der Ermordung Attilas die Sage von seinem tragischen Ende entstanden, so bedurfte diese auch bald der Motivierung. Geschah diese aber mit dem Untergange der Burgundenkönige, indem man Attilas Frau zu deren Schwester machte und sie den Tod ihrer Brüder rächen ließ, so muß auch dies geschichtliche Ereignis noch im Gedächtnis des Zeitgenossen der Dichter jener Sagenverschmelzung gehaftet haben. Dazu erscheint der Attila in der geschichtlichen Sage und der nordischen Dichtung als ein grausamer, gewaltthätiger

[1] Den besten Beweis hierfür giebt z. B. die Sage vom Fortleben Friedrichs II.

Herrscher (während er doch in der späteren Dichtung eine mehr passive Rolle spielt); sein Auftreten scheint noch im frischen Gedächtnis der Mitwelt gewesen zu sein. Aus seiner Grausamkeit und Geldgier wird die Ermordung der Burgundenkönige erklärt: ihr Geld reizt ihn nach den eddischen Gedichten, Gunnar in den Schlangenturm zu werfen und Hǫgni das Herz ausschneiden zu lassen. Das ist der geschichtliche Attila, wie ihn die ihm unterworfenen Völker als Geißel Gottes hatten kennen lernen müssen. Alles das läßt uns annehmen, daß die Motivierung von Attilas Ermordung in einer Zeit erfolgt ist, wo noch die Thaten Attilas im Gedächtnis der Mitwelt fortlebten, d. i. in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts. Bei welchem germanischen Volksstamme diese Verschmelzung vollzogen und epische Dichtung geworden ist, wird sich schwer feststellen lassen. Am wahrscheinlichsten ist es unstreitig, daß dieser Volksstamm ein von Attila unterworfener gewesen ist, der nach dem Sturze des Hunnenreiches sich frei machte. Und auch hier führt uns die Vermutung wieder auf die sangeskundigen Ostgoten. Wir wissen, daß diese unter Attila jene Völkerzüge nach Gallien mitmachten; neben ihnen stand ein Teil der Franken auf hunnischer Seite auf den catalaunischen Gefilden. Auch die Franken waren sangeskundig, auch unter ihnen blühte die Heldensage. Liegt hier nicht die Vermutung nahe, daß von ihnen die Ostgoten gehört haben, wie einst ihr Nationalheld Siegfried auf heimtückische Weise von den Burgunden ermordet worden und wie der Untergang der Burgunden gewissermaßen eine gerechte Strafe für diese Frevelthat gewesen sei? Hier wäre der Schlüssel gefunden, wie Siegfried- und Burgundensage nach der Donaugegend gekommen sind. Doch bedarf diese Frage noch genauerer Untersuchung, die ich bald auf Grund umfangreicheren Materials geben zu können hoffe. Mir kam es in dieser kurzen Skizze nur darauf an, die geschichtlichen Thatsachen zu geben, die mir im Hinblick auf Zeit und Ort geeignet erscheinen, die Entwickelung aus der Geschichte und die Wanderung unserer historischen Heldensage von Deutschland nach dem Norden zu erklären. Lasse ich die zuletzt angedeutete Vermutung gelten, so kann man das Resultat in folgende Sätze zusammenfassen.

1. Bei den Franken, wahrscheinlich bei den Oberfranken, fand die Verschmelzung einer mythisch-historischen Siegfriedsage mit der Sage vom Untergange der Burgunden statt.

2. Diese Sage erfuhren um 451 Ostgoten von den Franken und brachten sie in ihre Heimat, in die Donaugegend.

3. Nach Attilas Tode wurde diese Sage mit der Sage vom Untergange dieses Königs von den ostgotischen Sängern verbunden.

4. Bei den Ostgoten lebte auch die Sage vom König Ermanrich fort.

5. Von den Ostgoten vernahmen beide Sagenkreise die Heruler und brachten sie nach dem Jahre 512 mit in den skandinavischen Norden, wo die beiden verschiedenen Sagenkreise, die Burgunden-Attilasage und die Ermanrichsage, schon sehr zeitig miteinander verknüpft wurden, indem die Svanhild als Tochter Gudruns und Sigurds aufgefaßt wurde.

Zu Wernhers Marienliedern.

Von Eduard Sievers
(Leipzig).

Die Untersuchungen, welche seit den Tagen Lachmanns der mittelhochdeutschen Metrik in so reicher Fülle zu teil geworden sind, haben einen großen Schatz metrischer Erkenntnisse ans Licht gebracht. Über die Bildung und Synkope der Senkungen, über die Hebungsfähigkeit sprachlich minderbetonter Silben, über die gesamte Reimtechnik verschiedener Zeiten und Dichter ist beispielsweise von verschiedenen Standpunkten aus eingehend gehandelt worden. Überschaut man aber das Feld, auf dem bisher vorwiegend gearbeitet worden ist, etwas genauer, so sieht man bald, daß es sich bei den meisten Untersuchungen mehr um etwas äußerlich Formales handelt: man hat eben zunächst meist nur diejenigen Formfragen untersucht, die für die Herstellung eines kritisch sauberen Textes in Betracht kommen. Darüber ist aber ein Anderes, und wie mich bedünken will, in manchen Beziehungen Wichtigeres, meist zu sehr in den Hintergrund getreten, die Frage nach dem Ethos der Verse (wie ich es nennen möchte), das doch unleugbar bei den einzelnen Dichtern wie Dichtungsgattungen ein ganz verschiedenes ist. Warum berühren uns z. B. die Verse Wolframs so ganz anders, als die Hartmanns oder gar Gottfrieds? Die größere oder geringere äußere Glätte allein macht es nicht, obwohl natürlich auch sie ein Wort mitzusprechen hat. Der Hauptunterschied liegt vielmehr in der verschiedenen inhaltlichen Füllung des vierhebigen Rahmens, den diese und andere Dichter (um zunächst bei dem gewöhnlichen Erzählervers stehen zu bleiben) gemeinsam haben.

Ein vierhebiger Vers wird — abgesehen von seiner Zeiteinteilung,

die hier als selbstverständlich gegebenes Element nicht besonders in Betracht kommt — ganz allgemein dadurch charakterisiert, daß er vier Hebungen besitzt, d. h. vier Silben, die in irgendwelcher Weise stärker hervorgehoben werden, als die mit ihnen im Verse vereinigten übrigen Silben, die wir als Senkungssilben bezeichnen. Zur Hervorhebung von Silben aber stehen überhaupt drei Mittel zur Verfügung: Abstufung des Nachdrucks, der Tonhöhe und der Dauer. In der jetzt bei uns herrschenden Vortragsweise gehen diese drei Abstufungen im ganzen derart zusammen, daß die nachdrücklichere Silbe auch am ehesten eine gewisse Dehnung empfängt, und daß sie in der musikalischen Vortragsscala auch am höchsten liegt.[1] Sehen wir ferner von den etwaigen Dehnungen als einem mehr nebensächlichen Punkte ab, so bleibt als Kern dieser Erwägungen der altbekannte Satz übrig: jede Hebung ist stärker und höher, als die ihr beigeordnete Senkung. Fügen wir dazu den ergänzenden Satz, daß die Senkung durch eine auf Fußlänge zu dehnende Hebung aufgesogen werden kann (Synkope der Senkung), so haben wir damit den allgemeinen rhythmisch-melodischen Rahmen auch für den altdeutschen Reimvers gewonnen.

Hierbei dürfen wir aber nicht stehen bleiben. Schon der bloße Gegensatz von 'stärker und höher' für die Hebung und 'schwächer und tiefer' für die Senkung zwingt uns die weitere Frage auf: um wieviel stärker oder höher, um wieviel schwächer oder tiefer? Wir können diese Frage nicht umgehen, auch wenn wir im einzelnen auf die Ermittelung fester Maße verzichten und uns mit der allgemeinen Antwort begnügen müssen, daß im einen Falle mit starken Differenzen des Nachdrucks und großen Intervallen gearbeitet wird, im andern mit geringen. Und ebenso muß schon grundsätzlich die Frage gestellt und beantwortet werden, wie

[1] Ob das letztere immer und überall so gewesen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Es wäre an sich recht wohl denkbar, daß die heutzutage im Süden weit verbreitete Art der Betonung, welche die Nachdruckssilben tiefer legt, als die unbetonten, auch ihrerseits eine altüberlieferte Form ist. Dort wird dann die Vertiefung des Tons als eine Auszeichnung empfunden. Für das Prinzip aber ist es gleichgiltig, wie die Auszeichnung zu Stande kommt, ob durch Erhöhung des Tones, wie im Norden und in der Bühnensprache, oder durch Vertiefung, wie im Süden. Es wird also gestattet sein, im folgenden von der süddeutschen Betonungsform abzusehen und uns nur an die auch an sich natürlichere Betonungsweise des Nordens zu halten. Sollte sich jene einmal als alt erweisen, so brauchte man ja nur das Verhältnis von hoch und tief einfach umzukehren.

sich die einzelnen Füße des Verses bez. deren Hebungen (denn auf diese kommt es in erster Linie an: die Senkungen regeln sich unwillkürlich danach von selbst) in Bezug auf Nachdruck und Tonhöhe zu einander verhalten. Als dritte Frage gesellt sich endlich noch die nach dem allgemeinen Tempo hinzu, d. h. die Frage danach, wie weit etwa eine verschiedene Behandlung der oben bezeichneten beiden Punkte durch den Dichter auch grundsätzlich auf das Tempo einwirkt, abgesehen natürlich von den Schwankungen, die von Sinn und Stimmung der einzelnen Stelle abhängen.

Jener allgemeine rhythmisch-melodische Rahmen mit seinem Wechsel von stärker und schwächer, höher und tiefer würde uns, ohne Abstufung in den eben formulierten Punkten, nur das Bild öder Eintönigkeit gewähren, das uns allen aus der stümperhaften Schulscansion des Anfängers bekannt ist. Wahren Zusammenschluß und wahres Leben gewinnt der Vers erst durch kunstvoll geregelte Abstufung in jenen drei Richtungen, und je nachdem man das eine oder andere Maß der Abstufung wählt, ergiebt sich für den Vers ein verschiedenes Ethos. So wenig es für den Charakter und die Wirkung eines Musikstückes gleichgiltig ist, ob es in schnellerem oder langsamerem Tempo vorgetragen wird, ob es starke Gegensätze von forte und piano bietet, oder den Unterschied zwischen Hebung und Senkung mehr ausgleicht, ob es endlich in größeren oder geringeren Intervallen fortschreitet, so wenig sind diese Fragen auch für den Sprechvers gleichgiltig; ebensowenig aber brauchen wir bei diesem, sofern es nur auf eine allgemeine Charakteristik ankommt, bestimmtere Angaben über das Maß der Differenz im Einzelnen.

Ein wesentlicher Unterschied besteht aber doch zwischen dem wortlosen Musikstück und dem Sprechvers, wenigstens dem Sprechvers wie er im Deutschen ausgebildet ist und überhaupt in den Sprachen, die wie das Deutsche verlangen, daß das Versbetonungsschema mit der natürlichen Satzbetonung zusammengehe. Der Musiker kann seinen Notenfolgen nach freiem Ermessen diesen oder jenen Charakter geben, der Dichter ist mehr oder weniger an die natürlichen Abstufungen gebunden, die ihm sein Sprachmaterial bereits traditionell fertig darbietet. Er kann wohl traditionell gegebene Abstufungen im Verse mildern oder verstärken, aber er kann sich doch nie ganz davon losmachen, denn sie bilden die natürliche Grundlage seiner Arbeit.

Mit anderen Worten, der Dichter kann seinem Verse nur durch Füllung mit verschiedenartigem Wortmaterial, kürzer gesagt durch verschiedenartige Wortwahl ein verschiedenes Ethos verleihen. Wir können diesen Satz aber auch umkehren und sagen, daß eine verständnisvolle Untersuchung der Wortwahl uns Aufschluß über das spezielle Ethos geben kann, das den Versbau eines Gedichtes beherrscht, und fortgesetzte Untersuchungen dieser Art werden schließlich dazu führen, uns wenigstens die Hauptformen der verschiedenen Versarten scheiden und klassifizieren zu lehren, die sich aus dem allgemeinen rhythmisch-melodischen Rahmen entwickeln lassen oder entwickelt haben.

Daß prinzipielle Unterschiede der Versfüllung und damit des Versethos, wie wir sie im Neuhochdeutschen unzweifelhaft besitzen, auch bereits in der mittelhochdeutschen Dichtung vorhanden waren und von den Dichtern, wo nicht bewußt, doch mindestens instinktiv empfunden wurden, scheint unleugbar zu sein. Von allem Entwickelungsgeschichtlichen absehend, will ich nur einen klassischen Zeugen für diese Behauptung anrufen, Gottfried von Straßburg. Es wird niemand leugnen wollen, daß z. B. in Schillers Glocke der rhythmisch-melodische Gegensatz zwischen den Strophen, die sich auf den Glockenguß beziehen und den betrachtenden Strophen ungefühlt und unbeabsichtigt gewesen sei. Genau so verhält es sich aber bei Gottfried bezüglich der kleinen vierzeiligen Strophen, mit denen er sein Gedicht einleitet und die er gelegentlich einstreut, und den erzählenden Partien. In jenen Vierzeilern treten von den vier Hebungen je zwei nach Stärke und Tonhöhe stark vor den beiden anderen hervor:

Gedǽhte man ìr ze gúote niht
von dèn der wérlde gúot geschiht,
so wæ̀rez állez àlse níht
swaz gúotes ìn der wèrlt geschíht.

Der gùote mán, swaz dèr in gúot
und niwan der wérlt ze gúote tùot,
swer dàz iht ánders wàn in gúot
vernémen wil, der míssetùot.

u. s. w. Man wird auch leicht empfinden, daß das Ganze in kräftigem und nicht zu langsamem Tone genommen werden muß. Der Abstand zwischen Hebung und Senkung ist groß, in den Senkungen stehen nur sprachlich ganz unbetonte Silben. Ganz anders da, wo Gottfried zu den gewöhnlichen Reimpaaren übergeht. Von jener regelmäßigen Scheidung von zwei stärkeren und höheren und von zwei schwächeren und tieferen

Hebungen keine Spur: die Zahl der ausgezeichneten Hebungen schwankt beliebig, oft steht nur eine im Verse. Die schwächeren und tiefer liegenden Hebungen (bez. Füße) dürfen aber deswegen nicht überhaftet, nicht so herabgedrückt werden wie die entsprechenden Stücke der Vierzeiler, wenn nicht der Sinn des Ganzen geschädigt werden soll. Schon das weist auf einen getrageneren Charakter hin, bei dem Stark und Schwach (im weitesten Sinne) mehr nivelliert ist. Dazu stimmt dann wieder, daß in den Senkungen öfters sinnvolle und nachdrückliche Wörter stehen, die geradezu den höchsten, wenn auch nicht den stärksten Ton der Zeile für sich in Anspruch nehmen (in der folgenden Probe sind sie durch gesperrten Druck hervorgehoben):[1] es kann also auch der Abstand von Hebung und Senkung nicht so stark gewesen sein, wie in den Vierzeilern. Man vergleiche etwa folgende Stelle, bei der man namentlich auf die Tonhöhenunterschiede der mit ′ und ‵ bezeichneten Hebungen achte:

Ich hần mir èinẹ unmǘezekèit
der wérlt ze liebe vǜr gelèit
und édelen hérzen zèiner hàge,
den hérzen dèn *ich* hèrze tràge,
der wérldẹ in dìe *mîn* hèrze siht.
ich mèinẹ ir áller wèrlde niht,
als die von dèr ich hœ̀re ságen,
diu dehèine swǽre mǜge getràgen
und niwan in frö́uden wèlle swèben:
die lầzẹ ouch gòt mit frö́uden lében.
Der wèrldẹ und dísem lèbene
enkùmt mîn rède niht èbene:
ir lèben und mî́nez zwéient sich.
ein ánder wèrlt die mèine ich,
diu sàment in éinem hérzen tréit
ir sǜeze sû́r, ir liebez léit,
ir hèrzelíep, ir sènede nốt,
ir liebez lében, ir 'lèiden tốt,
ir lieben tốt, ir lèidez lében:
dem lèbene sî̀ *mîn* lèben ergèben

u. s. w. Man versuche nur, solche Zeilen nach dem Betonungsschema der Vierzeiler vorzutragen: ich hấn mir èinẹ unmǘezekèit | der wérlt ze liebe vǘrgelèit | oder ich mèinẹ ir áller wèrlde níht (oder ich méinẹ ir àller wérlde nìht) | als díe von dèr ich hœ́re sàgen (oder als dìe von dér ich hœ̀re ságen), und man wird sich des großen prinzipiellen Gegensatzes sofort bewußt werden.

Dieser Gegensatz ist aber kein anderer, als der von dipodischer und monopodischer oder podischer Bindung der Füße, über den ich in Paul und Braunes Beiträgen 13, 121 ff. einige vorläufige Bemer-

[1] Ähnliche Beobachtungen über nhd. Verse s. besonders bei W. Reichel, Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht 6, 174 ff.

kungen mitgeteilt habe, und an dem ich auch gegenüber dem von mehreren Seiten (z. B. von Heusler) erhobenen Einspruch festhalten muß. Geschichtlich betrachtet, ist der dipodische Bau im deutschen Reimvers das ältere, der podische das jüngere; der Gegensatz zwischen beiden deckt sich so ziemlich auch mit dem von Volksvers und Kunstvers, zum Teil endlich (z. B. in der mhd. Lyrik und teilweise auch im Epos) mit dem von rein germanischer und romanisierter Metrik (was freilich noch näherer Untersuchung bedarf). In rhythmischer Beziehung unterscheiden sie sich zunächst so, daß im podischen Vers jeder Fuß dem andern prinzipiell gleichwertig ist (was natürlich eine thatsächliche freie Abstufung gegeneinander nicht ausschließt), im dipodischen Vers dagegen je ein stärkerer Fuß mit einem schwächeren (doch in beliebiger Folge) zu einer höheren Einheit gebunden wird (das tritt in Gottfrieds Vierzeilern, die doch schon eine etwas gekünstelte Abart des alten Verses darstellen, nicht überall mehr so klar hervor, wie anderwärts). Diese höhere Einheit, die Dipodie, spielt im dipodischen Verse dieselbe Rolle, wie der einzelne Fuß im monopodischen, d. h. wenn hier abgestuft wird, so wird Dipodie gegen Dipodie abgestuft, nicht Fuß gegen Fuß. Die dipodische Bindung hat aber auch noch andere Folgen. In der Dipodie handelt es sich nicht nur um den Unterschied von Hebung und Senkung, also von einfachem 'stärker' und 'schwächer', sondern um den Unterschied von ausgezeichneter und zurücktretender Hebung einerseits und um den Gegensatz der beiden Hebungen gegen ihre Senkungen andrerseits, also, wenn man die beiden Senkungen als gleichwertig betrachten will, um mindestens drei Grade der Abstufung: Maximum und Minimum (an Stärke und Tonhöhe) werden also hier weiter auseinander getrieben, da noch ein Mittelglied Platz finden muß. Mit anderen Worten, dem dipodischen Verse eignen normalerweise größere Stärkeabstände und größere Intervalle zwischen Hebung und Senkung als dem podischen Verse.[1] Aber auch das Tempo der beiden Versarten wird sich unwillkürlich verschieden gestalten. Für den podischen Vers, dessen Einzelfuß meist aus je einsilbiger Hebung und Senkung besteht, gelten

[1] Daß auch im monopodischen Vers eine einzelne Hebung aus Sinnesgründen besonders verstärkt und in die Höhe getrieben werden kann, soll damit natürlich nicht im mindesten geleugnet werden. Das ist dann eben ein einzelner Spezialfall, der mit der regelmäßigen Abstufung innerhalb der Dipodie nichts zu schaffen hat.



die allgemeinen Temporegeln der Sprechtakte von geringer Silbenzahl, für die Dipodie, die bei vollständiger Ausfüllung mindestens vier Silben umfaßt, die Temporegeln der Sprechtakte von größerer Silbenzahl. In solchen Sprechtakten werden nämlich erfahrungsgemäß die einzelnen Silben kürzer gesprochen als in Sprechtakten von weniger Silben (vgl. meine Phonetik[4] § 663 u. ö.). Auf den Vers angewendet heißt dies: der dipodische Bau bringt an sich ein lebhafteres, rascheres Tempo mit, als die rein podische Bindung. Auch diesen Gegensatz können die oben aus Gottfried gegebenen Beispiele erläutern.

Daß alle diese Gegensätze mit der Wortwahl im innigsten Zusammenhang stehen, und daß sie aus einer Untersuchung der Wortwahl heraus erkannt werden können, ist bereits oben betont worden. Der Dichter wählt eben seine Worte so, daß sie sich demjenigen rhythmisch-melodischen Spezialschema anschmiegen, daß er als das für seine Zwecke passendste empfindet, und das ihn demgemäß während der Produktion vorschwebt. Wie sehr dabei der eine oder andere von der allgemeinen Tradition beeinflußt wird oder nicht, wie weit es ihm gelingt, etwa neue Gattungen zu schaffen, wie weit er bewußt oder unbewußt arbeitet, das alles kommt für die Hauptfrage, die sich nur um den Gegensatz im allgemeinen dreht, nicht in Betracht. In der neueren Dichtung handhabt derselbe Dichter oft genug die eine Art der Versbildung ebenso wie die andere: in der mittelhochdeutschen Periode ist ein Beispiel wie das Gottfrieds schon eine große Seltenheit. In der Regel verfügt dort ein Dichter, wie nur über ein genus dicendi, so auch nur über ein genus metri. Und das ist der Punkt, wo die Fragen, die uns bisher beschäftigt haben, auch für die Kritik, die höhere wie die niedere, von Bedeutung werden.

Um die Richtigkeit dieser Anschauung zu erhärten, möchte ich hier ein bestimmtes einzelnes Beispiel in Kürze erörtern, bei dem die Dinge freilich vielleicht schärfer ausgeprägt sind, als irgendwo sonst in der mittelhochdeutschen Litteratur: ich meine Wernhers Marienlieder, bei denen Verfasser und Bearbeiter auf so entgegengesetzten metrischen Standpunkten stehen, daß die Frage nach Echtheit oder Unechtheit sich oft glattweg durch einen einfachen Blick auf den Versbau entscheiden läßt.

Wernhers Driu liet von der maget sind bekanntlich zu einem großen

Teile nur in den überarbeiteten Fassungen der beiden Handschriften in Wien und Berlin erhalten. Als zugegeben darf man wohl betrachten, daß der Berliner Text (*D*)[1] stärker ändert als der Wiener (*A*), und daß die Überarbeitung in der Hauptsache von entgegengesetzten Tendenzen beherrscht wird: abgesehen von Änderungen einzelner Verse (die hauptsächlich dem Zwecke dienen, ungenaue Reime zu entfernen) hat *A* eine Neigung zu kürzen, während der alte Text in *D* starke Zusätze erfahren hat.

Stehen nun neben *A* und *D* noch andere Zeugnisse zur Verfügung, so wird sich meist ohne Schwierigkeit entscheiden lassen, auf welcher Seite das Rechte liegt, und speziell auch ob ein Minus in *A* auf Kürzung des Originals durch den Bearbeiter dieses Textes oder auf eine Erweiterung desselben in *D* zurückzuführen ist, und dementsprechend mutatis mutandis bei den Plusstücken von *D*. Wie aber soll man entscheiden, wo solche ergänzende Zeugnisse fehlen?

Nun ist zwar sicher die Neigung zu Erweiterungen bei dem Bearbeiter des Textes *D* stärker als die Neigung zu Kürzungen bei dem Bearbeiter von *A*. Im Zweifelsfall wird sich also der Verdacht der Unursprünglichkeit eher gegen *D* als gegen *A* richten. Aber im einzelnen muß doch die Entscheidung oft zweifelhaft bleiben, sofern sie sich nur auf diesen allgemeinen Satz stützen kann und ihr nicht besondere sachliche oder formelle Einzelkriterien zu Hilfe kommen. Solche Kriterien sind aber auch für den Fall besonders erwünscht, daß weder *A* noch *D* den ursprünglichen Text bewahrt haben: gerade dieser Fall ist, wie die Vergleichung der Bruchstücke zeigt, gar nicht selten. Das ist auch ganz natürlich, denn bei dem gleichmäßigen Bestreben beider Bearbeiter, die Reime des Originals zu glätten, mußten sie ja geradezu oft an derselben Stelle des Originals Änderungen vornehmen, auch solche, die sich nicht unter Auslassung und Einschub rubrizieren lassen.

Hier treten nun metrische Kriterien ergänzend ein. Um das volle Gewicht dieser Kriterien ganz klar hervortreten zu lassen, müßte freilich von Rechts wegen eine umfassende Untersuchung des gesamten Materials

[1] Ich bediene mich im Folgenden selbstverständlich der althergebrachten Siglen für die einzelnen Handschriften und Bruchstücke.



vorgelegt werden. Indessen springt das, worauf es ankommt, sofort so sehr in die Augen, daß ich vielleicht hoffen darf, auch durch einige kürzere Andeutungen meinen Hauptzweck annähernd zu erreichen, d. h. die große Kluft aufzudecken, die in rhythmisch-melodischer Beziehung zwischen dem Original und speziell dem Bearbeiter des Berliner Textes *D* liegt.[1]

Um für die Vergleichung der verschiedenen Standpunkte eine sichere Grundlage zu bekommen, wird es nötig sein, ein Stück des ursprünglichen Textes, soweit thunlich, zu rekonstruieren und die Abweichungen der beiden Überarbeitungen daneben zu stellen. Ich wähle zu diesem Zwecke das Stück *A* 1189 ff. = *D* 163, 40 ff., weil hier zur Kontrole nicht nur das alte Docensche Fragment *B*, sondern zum Teil auch ein Stück von *C* zu Gebote steht, der alte Text sich also mit relativ großer Sicherheit ermitteln läßt. Verse, die in *A* wesentlich umgearbeitet sind, bezeichne ich durch vorgesetzte Sterne, solche, die in *A* fehlen, mit den Buchstaben *a, b, c* u. s. w. hinter der Verszahl von *A*. Wo *D* vom Original stärker abweicht, ist seine Lesung in der rechten Kolumne speziell angegeben. Kleine, bloß sprachliche Abweichungen von den Hss., wie die Setzung oder Streichung unbetonter e u. ä., sind in den Varianten nur ausnahmsweise verzeichnet.

A B (C) D.

. . . ir gẹwonheite[2]	163,40
sagẹ[3] ich iu gereite.[4]	
alle morgen vil[5] fruo	41
sô gedâhte sị[6] dâzuo	
* daz sị ir gebetes huote,	42
* diu reinẹ und diu[7] guote[8]	
mit michelem[9] flîze	164,1
unz zuo dem imbîze.[10]	
sô die frouwen gâzen,	2

[1] Es ist wohl selbstverständlich, daß die aus der Untersuchung einer kleinen Textprobe gewonnenen Charakteristika nicht ohne Weiteres glatt für die ganze, erst noch genauer zu untersuchende Textmasse durchzugehen brauchen. Einzelne Ausnahmen mögen sich immerhin finden. [2] ir(e) gewonheit *BC*, al ir g. *A*, ir site vnd ir g. *D* [3] saget *B*, die sage *D* [4] gereit *BCD*, bereit *A* [5] vil fehlt *C* [6] si wol *B* [7] di vil *C* [8] in *A* lautet das Verspaar daz si ir gebetes guot | phlak in rehter huot [9] unt mit allem *A* [10] biz ŏf daz imbeiz *A*

wider an ir werc[1] gesâzen,
den half sị unz an die[2] nône. 164,3
sô gie sị[3] ave schône
* für den[4] altâre, 4
* daz[5] sị ir kurs dâ lâre.[6]
* dâ stuont sị[7] unz an die vesper,[8] 5
daz alle die swester
daz sanc[9] ane viengen,[10] 6
ir[11] tagezît begiengen.
sô[12] kom geflogen[13] Gabriêl, 7
der gotes engel vil[14] hêr,[15]
er[16] brâht ir[17] daz himelbrôt, 8
daz er der küneginne[18] bôt[19]
daz noz sie mit kivshem libe 9
div nie wart ze wibe
a ûz sîner hant in die ir: anders aze sie niht vil 10
b anders az si niht vil.[20] als ich ivh bewisen wil
swaz man ir gap ze spîse, 11
daz îlte[21] diu maget wîse
armen[22] ellenden 12
in die stat senden.[23]
al diu[24] samenunge, al der frŏen samnunge, 13
altẹ[25] unde junge
die wurden dô[26] wol inne[27] 14
der tougenlîchen[28] minne
die sị mit dem engel[29] habete. 15
si selbẹ ez wol verdagete:
doch was ez unverborgen:[30] 16
daz kunde[31] sị niht besorgen.
Sâlige[32] swester wonten[33] dô 17
in Salemônis templo.
die wâren dô[34] gehôhet: 18

---

[1] vñ wider an ir w. *D*, unt an ir w. *A*, wider zu werke *C* [2] unz zu *C* [3] si giench *B*, so gie *A* [4] vor dem *B*, hin fur den *D*! [5] da *B* [6] churs da lare *B*, salter lare *D*, gebete spreche *C* [7] si] si an *B* [8] in *A* lauten die vorhergehenden drei Verse hin für den alter, | dâ las si ir salter | vil stæte unz an die vesper. [9] daz gesanch *AD*, den sanc *C* [10] angevingen *C* [11] v̄ ir *D* [12] do *A* [13] geflogen fehlt *B* [14] vil fehlt *B* [15] snel *A* [16] der *A* [17] ŏh ir *D*, ouh ur *C* [18] chunigennen *B*, ivnchfrŏen *D* [19] enbot *B* [20] Vers 1210ab fehlen *A* [21] gehilt *C* [22] den armen *D* [23] ze senden *ABC* [24] alliu diu *AB* [25] alten *B*, alt *C*, bediu alte *D* [26] do fehlt *A* [27] innen *C* [28] tugentlichen *C* [29] den engeln *B*, dem egelen *C* [30] niht verborgen *A* [31] enmahte *D*, enmocht *C* [32] Sæligen *D*, Heilige *C* [33] waren *A* [34] da *B*, fehlt *A*

sît[1] sint si gar zestôret:
nû[2] habent ez besezzen 164,19
ritter vil[3] vermezzen,
die werent ez[4] mit kreften[5] 20
vor[6] der heidenschefte.[7]
Dô diu keiserinne,
diu erwelte gimme,
a zuoversiht der werlte,
b diu ir[8] den sal erwelte[9]
* dâ[10] si woldẹ erschînen[11]
bî den[12] heiligen[13] wîben,
dô lobte sị unsern herren
daz er si sô[14] verre[15]
ûz den andern erhuop[16] — mit den was div maget reinẹ 21
* daz[17] si senftlîchen truoc[18] — also daz si stæte scheinẹ
* al[le] die arbeite — zaller slahte arbeit 22
* die sie ze gwonheite[19] — die sie ze gwonheit
* heten gesprochen under in.[20] 23
nieman mohtẹ ir den sin
errecken[21] noch ergrunden.[22] 24
si îlte sị alle schunden[23] — si mante sie zallen stunden
* ze gotes dieniste, — werben nach gotis hulde. 25
* ze der êwigen gniste.[24]
a si was ânẹ allez wandel, — si was an alle schulde
b kiuscher dennẹ ein ander.[25]
ir nehein[26] was sô wîse. — gut wolgemût milt v̄ wise. 26
si az[27] die gotes spîse — si lebet der heren spise
die ir der engel brâhte.
neheines[28] übeles[29] si gedâhte. 27

---

[1] sider *C*, nu *D* [2] sit *D* [3] gar *A* [4] die ez werent *D* [5] crefte *BA* [6] uon *B* [7] heidenscheften *A* [8] ir fehlt *B* [9] V. 1233ab fehlen *A* [10] daz *C* [11] wold er . . . . *B*, wolde beliben *A* [12] bi den] Lücke in *B* [13] reinen *A* [14] . . . . so *B*, daz er sie also *C* [15] verren *ABC* [16] erhube *B* [17] da *B* [18] senftlichen . . . . . *B*, senfticlichen trug *C* [19] arbeit: gewonheit *BC*; vgl. aber Reime wie 246. 261. 318. 363 etc. *A*; zu gwonheite vgl. die Anm. zu gnuoge 1254 [20] in *A* lauten diese fünf Verse ûz den andern erhûb | daz si âne trûb | mit grôzer arbeit | gedultechlîchen leit | gepresten under in [21] erreihen *A* [22] für V. 1241—43 heißt es in *C* hatten gesprochen | und nimant en mochte | den iren sin erkunden noch ergrunden [23] si ilte zu allen stunden *C* [24] dienste: geniste *B*, dinst : genist *C*; in *A* lauten die Verse ze gotes dienst unt sînem lobe. | dem lac si stætichlîchen obe [25] die andern *C*; V. 1247ab fehlen *A* [26] dehein *A*, neheine *B*, keine *C* [27] aze *B* [28] deheines *A*, neheines *B*, keines *C* [29] arges *D*

a an der guote was si stâte	kivsche diemût vnde stete,	164,28
b in geistlîcher wâte.[1]	die dri tvgende si hete	
vasten unde wachen[2]		
daz enmohte si̥[3] niht gemachen	(ſ. unten)	
bleich[4] oder[5] truobe.		
des wundrote[6] gnuoge.[7]		
a daz beste hête si̥ erkorn.	mit den andern vzerchorn.	29
b ouch huop si[8] deheinen zorn.	nit hochfart v̄ wiplich zorn	
	vant an ir neheine stat,	30
	wand nie frȯe so hohe getrat	
	ze sælden v̄ ze eren gliche.	31
	des ist hivte ir lop so riche.	
c die zuht si umbe gurte.		32
d der bôsen antwurte	fluchen v̄ bose antwrte	
e newolde si̥ niht geruochen.		
f schelten unde fluochen		
g daz was ir seltsâne.	muste ir sin unerchant.	33
h der sunden was si âne.[9]	si was an der sunden bant.	
	vasten oder wachen	34
(ſ. oben)	daz enmahte si niht gemachen	
	misseuar noch trube.	35
	des wnderot genuge.	
ir hûsgenôzinne	alle ir husgnozinne	36
die starcte si̥ in der[10] minne		
a ze bezzerem teile,		
b ze sâlden und ze heile,[11]		
daz sie die [12] ubermuote		37
ersluogen mit der[12] guote		
und allez unreht vermiten.		38
* alsô lûterlîche site[13]	ze also luterlichen siten	
lêrte sie diu suoze.	cherte sie div suzze.	39
nu bitet[14] daz wir si̥ muozen	nu bittet sie daz sie uns mûzze	
* sô inneclîche̥[15] an ruofen,		
daz si̥ in der uns geschuofe		

---

[1] V. 1250ab fehlen *A* [2] vasten noch wachen *A*, v. oder w. *D*, wachen vnd vasten *BC* [3] des mocht su *C*, daz chunde si *A* [4] misseuar *D* [5] noch *AC* [6] wundrot *A*) wnderot *D*, wundert *BC* [7] genuoge alle; gnuoge iſt aber für das 12. Jahrh. noch die Normalform; vgl. auch zu 1240 [8] ja derhub *C*, das damit abbricht [9] V. 1254a—h fehlen *A* [10] an der *B*, in gotes *A* [11] V. 1256ab fehlen *AD* [12] ir *A* [13] mit so reinem siten *A* [14] bit *A* [15] innechlichen *B*; in *A* lautet die Zeile alsus an gerüefen

in[1] unser teil gewinne,	widercheren von den sûnden	164,40
daz er[2] uns enzundę in[3] sîner minne	v̄ an ir minne erzunden.	
Hêt[4] ich ein zunge	|	
diu als daz îsen[5] klunge	|	
a gesmidet ûzer stâle,	Nie wart so wol sprechender man	41
b diu mir die rede gâbe,[6]	der ie uon buchen sin gewan,	
janę mohtę ich[7] kristenlîcher schar	daz ez tohte im einen	42
nimmer gesagen gar	ze sprechen von der reinen	
wie sich diu maget zierte	uollekliche nah ir werdicheit,	165,1
gên[8] dem himelischen wirte,	an die got sinen fliz leitę,	
der si gemaheln[9] solde	als er si gemæheln wolte	2
und samt ir bûwen[10] wolde	vnd bi ir bûen scholte.	
durch sîn[11] barmunge.	eines sites sie do begunde	3
eines sites si begunde	den weder wip noch man chunde	
den weder wîp noch man	noh uor ir geburte ie uernam.	4
vor ir geburt nie vernam.[12]	swænnez also cham	
swer daz kint[13] gruozte	daz sie ieman grûzte	5
daz[14] si daz gelten muoste,	v̄ si daz gelten mûste,	
* sô sagete si genâde	so gnadet sie got zehant	6
* dem ir schepfâre.[15]	der ir heil so hete gewant	
si blicte hin ze himele,	|	
daz ir diu werlt hie nidene	|	
senftiu wort zuo sprach,	daz ir div werlte zusprah	7
sô si ir bildę ane sach.[16]	senftiv wort da sis ansah.	
swennę ave si[17] daz[18] gruozsal		8
solte bieten uberal,		
dô bat si[19] gezogenlîche	si bat herzeklichen	9

u. s. w.

Schon diese kürze Probe genügt, den allgemeinen metrischen Charakter des Originals hervortreten zu lassen. Vor allem fällt eine für dessen Zeit ungewöhnlich große Regelmäßigkeit der Form auf: die Verstechnik ist, abgesehen natürlich von den Reimen, eigentlich schon ganz die der klassischen Zeit.

Der Auftakt ist meist einsilbig, selten zweisilbig und dann leichtester Art. Zieht man zweifelhafte Fälle ab, die sich durch Elision oder An=

[1] an *A* [2] daz er] und *A* [3] mit *A* [4] Vnde hete *A* [5] sam ein wafen *A* [6] V. 1268ab fehlen *A* [7] ich moht der *A* [8] gegen *B* [9] mehilen *A* [10] und in ir wonen *A* [11] von siner *A* [12] gewan *A* [13] daz kint] si *A* [14] unt *A* [15] V. 1281—82 lauten in *A* so saget si dank sere | irem schepfere [16] swer ir bilde an gesach *A* [17] swanne si *A*, swa si aver *D* [18] den *AD* [19] si bat *A*; mit gezogenli bricht *B* ab

schleifung eines Pronomens beseitigen lassen (daz sị ir gebetes huote 1193, die sị mit dem engel habete 1219, daz sị in der uns geschuofe 1264), so bleiben nur widẹr an ir werc gesâzen 1198, bî den heiligen wîben 1234, ze der êwigen gniste 1246, ir nehein (lies kein? s. gleich nachher) was sô wîse 1247, an der guote was si stâte 1250[a], daz enmohte sị niht gemachen 1252, jane moht ich kristenlîcher schar (sprich jan?) 1269, gên dem himelischen wirte 1272; zweisilbige Wortformen mit langer Wurzelsilbe begegnen nur in eines sites si begunde 1276 und in neheines ubeles si gedâhte 1250; für letztere Form wird man ohne Bedenken die Form keines einsetzen dürfen (vgl. oben); auch liegt in den beiden letzten Fällen die Aussprache eins und keins sehr nahe. Wesentlich andere Resultate ergeben andere Partien des Gedichtes auch nicht.

Auch die Senkungen sind meist einsilbig, nur selten zweisilbig und auch dann wieder durchaus leicht. Zudem sind die meisten überlieferten Senkungen dieser Art ohne Weiteres wieder durch Elision oder durch Anschleifung eines Pronomens an eine vokalisch auslautende Verbalform zu beseitigen, vgl. z. B. den half sị unz an die nône 1199 (ähnlich noch 1203. 1235. 1244. 1256)[1], oder daz kunde sị niht besorgen 1222 (so noch 1252. 1254[e]). Dann bleiben in unserer Probe noch daz ilte diu maget wîse 1212, dô bat si gezogenlîche 1289 und sâlege swester wonten dô 1223. In V. 1239 wird man al[le] lesen, in V. 1263 das überlieferte n von inneclîchen streichen und also sô inneclîchẹ an ruofen lesen dürfen; überdies ist inneclîche, das nur durch *B* gewährt wird, textkritisch nicht einmal sicher.

Eine wesentliche, aber leicht erklärliche Ausnahme von diesen Bestimmungen bieten nur die sog. verlängerten, richtiger stärker gefüllten Schlußzeilen mancher Absätze, die Wernher aus der älteren Technik noch herübergenommen hat; unsere Probe hat nur ein Beispiel: daz er uns enzúnde in sî'ner mínne 1266, das durch dreisilbigen Auftakt gekennzeichnet ist. Andere Beispiele der Art sind z. B. wir sulen sie án rúofen unde flê'gen *A* 44. *D* 147,24. *G* 58,13, du bist daz tóu in Gédeonis

[1] Vielleicht ist auch 1263 nu bitet daz wir-s muozen zu lesen, statt bitet mit Verschleifung wir si.



wólle *D* 148,6. *G* 59,6 (= du bist diu touwige wolle *A* 76), diu múgen iu (iu wol *F*) gehélfen an der sê'le *D* 149, 40. *F* 91 (= des geruoche wenden unser sêre *A* 188), zuo íme enmac sich níemen genô'zen *D* 151,14 (= daz nieman des was sîn genôz *A* 298), ir fréude wart gemíschet mit léide *D* 156,5 (= ir freude mischte sich mit weinen *A* 630), wer schól dich dîner frúme (dînes vrumen *C*, dîner êren *D*) flê'gen *D* 158,28. *C* 200. *F* 481 (= ze gotes güete unt ze sînem segen *A* 824), daz níeman sîn wúnder kan volschrî'ben *A* 910, sô' wir ûzem éllende (von disem enlende *C*) kê'ren *D* 162,32. *C* 474 (= sô wir von hinnen müezen kêren *A* 1124) u. s. w.

Diese geschwellten Schlußverse hat *D* wie man sieht mit dem Original noch gemein, aber in Beziehung auf den Bau der gewöhnlichen Verse weichen seine Zusätze stark ab. Das zeigt sich schon in der Behandlung der Auftakte und Senkungen, die viel häufiger über das Maß einer Silbe hinausgehen und dabei auch schwerere Formen zeigen als der alte Text. So begegnet zweisilbiger Auftakt in *D*: daz gesanc ane viengen 164,6, al der frouwen samnunge, | bêdiu alte und junge 164,13[ab], daz enmahte si niht besorgen 164,16, des ist hiute ir lop sô rîche 164,31, alle ir hûsgnôzinne 164,36, widerkêren von den sunden 164,40, vollekliche nâch ir werdekeit 165,1, noch vor ír geburte ie vernam (oder noch vór ir geburte?) 165,4, dreisilbiger Auftakt in und wider án ir wérc gesâzen 164, 2 (wenn nicht und wíder an ir werc zu betonen ist) und in den weder wîp noch man kunde 165,3. Zweisilbige Senkung: daz nôz si mit kiuschem lîbe 164,9, werben nâch gotes hulde 164,25, guot wólgemuot milt und wîse 164,26, die drî tugende si hæte 164,28, wand nie frouwe sô hôhe getrat 164,30, ze sælden und z'êren glîche 164,31, fluochen und bœse antwurte 164,32, nu bittet sie daz si uns muoze (oder bitet mit Verschleifung) 164,39, nie wart sô wol sprechender man 164,41, sénftiu wórt dâ sis áne sáh 165,7 (165,2[a] kann ers gelesen werden).

Auf die 121 Verse des alten Textes entfallen also 6—10 zweisilbige Auftakte, d. h. ca. 5—8,3 %, auf die etwa 50 Spezialverse von *D* aber 11 (einschl. der beiden dreisilbigen), d. h. 22 %; noch stärker ist der Unterschied bei den Senkungen; mehr als einsilbige Senkung treffen wir

im Original höchstens 5 mal, d. h. in ca. 4,2% der Verse, in den Eigenversen von *D* aber 10 mal, d. h. in ca. 20%.

Der Hauptunterschied der beiden Texte liegt aber in der Rhythmik. Man sieht bald, daß das Original ganz auf dem Boden des altheimischen dipodischen Baues steht. Es können daher auch höchsten zwei gleich stark und gleich hoch betonte Wörter in einem Vers zusammenstehen (Betonungen wie àlle mórgen 1191, àllez únreht 1259, àl diu sámenunge 1215; màget wî́se 1212; sầlege swéster 1223, bồsen ántwurte 1254[d], sènftiu wórt 1285, oder gótes èngel (oder gòtes éngel?) 1208, gótes spî̀se 1249, oder áne vìengen 1205, úmbe gùrte 1254[c], zúo spràch 1285, áne sàch 1286, kòm geflógen 1207 sprechen natürlich nicht gegen diese Regel, denn hier gilt ja auch in der nhd. Betonung noch dieselbe Abstufung). Die schwächeren Hebungen fallen konsequenterweise auf wesentlich schwächer betonte Wörter als die beiden stärkeren Hebungen. Neben den eben aufgeführten Belegen kommen als relativ schwer noch in Betracht die zweiten Glieder von Compositis (tágezî̀t 1206, hímelbrồt 1209, éllènden 1213, zúoversìht 1232[a], ántwùrte 1254[d], únrèht 1259, tóugenlî̀chen u. ä. 1218. 1238. 1250[b]. 1260. 1263. 1269. 1289), ferner ein paar vereinzelte Fälle wie ànders áz sì niht víl 1210[b], nìemen móhte ìr den sín 1242, si ī̀ltes àlle schúnden 1244, si wás ân àllez wándel 1247[a] in Betracht, die ja aber auch alle den normalen Betonungsverhältnissen entsprechen. Sonst ruhen die schwächeren Hebungen ausschließlich auf ganz schwachtonigen Wörtern (Partikeln, Präpositionen, Pronominibus, Hilfsverben u. ä.) oder auf Ableitungs und Endsilben.

Hiernach versteht es sich von selbst, daß die Auftakte und Senkungen erst recht nur durch ganz schwachtonige Silben gebildet werden dürfen. In der That findet sich denn in unserem Stücke auch nur ein einziger etwas schwererer Auftakt: sît sínt si gàr zestốret 1226. Stammsilben zweiter Glieder von Compositis kommen hier in der Senkung gar nicht vor (anderwärts finden sie sich gelegentlich).

Besonders charakteristisch für Wernher ist weiterhin seine große Vorliebe für klingenden Versausgang. Von den 61 Verspaaren der Probe sind nur 14 stumpf gereimt. Die 28 Verse dieser Art gehören vorwiegend (ca. 16) dem Typus B (Haupthebungen 2. 4) zu, und wiederum haben diese B-Verse nach der alten Regel noch gewöhnlich

(sicher 11 mal) Synkope der Senkung nach der ersten Haupthebung (àlle mórgèn vil frúo 1191, der gòtes éngèl vil hê'r 1208, ûz sî'ner hánt ìn die ír 1210[a], ànders áz si niht víl 1210[b]; vgl. ferner 1237. 1238. 1242. 1259. 1278; mit aufgelöster Hebung daz èr der kü'negìnne bô't 1210; vgl. auch den wèder wî'p nòch mán 1277, wo vermutlich nòch [der] mán oder dgl. im Original gestanden haben wird). B-Verse ohne diese Synkope sind sô' gedâ'hte si dâzúo (lies gedâ'htès? vgl. oben S. 24) 1192, hèten gespróchen ùnder ín 1241, àlsô lû'terlî'che síte 1260, jane mòht ich krístenlî'cher schár 1269, sòlte bíeten ü'berál 1288. Dazu kommen einige Beispiele des Typus E (Haupthebungen 1. 4): daz béste hète si erkórn, ouch húop si dehèinen zórn 1254[ab]; ferner von A (Haupthebungen 1. 3) mit Nebenton an letzter Stelle: er brâ'ht ìr daz hímelbrô't 1209, in Sálemònis témplò 1224, állè die árbeìt, | díe si zè gewónhèit 1239 f. (doch s. die Anmerkung zur Stelle) nímmèr geságen gàr 1270, swenn áve si daz grúozsàl 1287, und desgleichen von C (Haupthebungen 2. 3): sènftiu wórt zúospràch, | sô' si ir bílde áne sàch 1285 f. (etwas zweifelhaft ist die Betonung von dô kòm geflógen Gábriê'l 1207, und sâ'lege swéster wónten dô' 1223, die mit der Betonung Gàbriê'l und wònten dô' zu B gehören würden).

Fernerhin macht sich eine deutliche Neigung bemerkbar, die stärkste oder höchste Tonsilbe (bez. Hebung) vom Anfange des Verses fortzudrängen. Dieser Neigung leisten ohne Weiteres alle B- und C-Verse Genüge, da sie mit einer schwächeren Hebung beginnen (Haupthebungen 2. 4 und 2. 3). Bei den A-Versen (Haupthebungen 1. 3) überwiegt gern die zweite, vgl. Verse wie mit míchèlem flî''ze 1195, den hálf si unz àn die nô''ne 1199, sô gíe si àve schô''ne 1200, dâ stúont si unz àn die ve''sper 1203, daz állè die swe''ster 1204, swaz mán ir gàp ze spî''se 1211 &c. &c. Ein deutliches Überwiegen der ersten Hebung über die dritte ist ganz selten.

Nimmt man hierzu noch den Satz, daß Wernher (wie sich das bei einem so reinen Dipodiker fast von selbst versteht) die natürliche Satzbetonung nicht leicht verletzt, so hat man die wesentlichen Bedingungen für das Verständnis seiner Rhythmen beisammen. Sein Rhythmus ist glatt, aber einförmig, und zwar so einförmig, daß sich seine typischen

Unterarten bei lautem Lesen selbst nur von wenigen Zeilen sofort dem Ohre einprägen.

Ein ganz anderes Bild gewähren die dem Bearbeiter von *D* eigenen Verse. Dieser ist ausgesprochener Monopodiker, und die Folge davon ist, daß von den ca. 50 Versen, die ihm in unserer Probe zugehören, etwa die Hälfte so beschaffen ist, daß sie nicht in dem Original gestanden haben könnte, obwohl die Verse an sich für ihre Zeit gar keinen Anstoß gewähren können.

Der prinzipielle Gegensatz zwischen stärkeren und schwächeren Hebungen ist aufgehoben. Ein Vers wie 164,9[a] kann weder daz nồz si mit kíuschem lī́be (Typus C) betont werden, noch daz nốz si mit kìuschem lī́be (Typus A), denn beide Betonungen ergeben einen unnatürlichen Sinn, sondern nur mit wesentlich gleichschwebenden Hebungen daz nốz si mit kíuschem lī́be. Ähnliche Verse sind z. B. noch wérben nâch gótes húlde 164,25, guot, wólgemuot, mílt und wī́se 164,26, kíusche, díemuot und stæ̀te 164,28 (s. unten), die drī́ túgende si hǽte 164,28, nī́t, hốchfart und wī́plich zórn 164,29 (s. unten), wànd nie fróuwe sô hốhe getrát 164,30, ze sæ̀lden und z'ḕren glī́che 164,31[a], des ist híute ir lóp sô rī́che 164,31[b], flúochen und bœ́se antwúrte 164,32, den weder wī́p noch mán kúnde 165,3, sô gnấdetè si gót zehánt 165,6. Auch Verse wie mít den wàs diu máget rèin | álsô dàz si stǽte schèin 164,21 oder sí was ầne der súnden bànt 164,33 u. ä. sind bei dipodischer Betonung absurd. In einem Verse wie al der fróuwen sámnunge 164,13, bei der die erste Hebung durch den längeren Auftakt in die Höhe getrieben wird, fehlt die dipodische Gliederung, u. a. m.

Man sieht übrigens sofort, daß diese podische Bindung der Füße mit größerer Fülle des Inhalts Hand in Hand geht, insofern bei dieser drei oder selbst vier gleichgewichtige Wörter in eine Verszeile zusammengepreßt werden können, während ein dipodisch abgestufter Vers nur zwei solche Wörter gestattet (vgl. Beitr. 13, 124).

Da ferner im podischen Vers die Hebung nur ihre zugeordnete Senkung mit zu tragen hat und der Unterschied der Betonung zwischen Hebung und Senkung geringer ist, so können hier, wie wir bereits oben S. 15 an Gottfrieds Beispiel sahen, die Senkungen stärker beschwert

werden. Hierher fallen aus unserer Probe Verse wie guot, wólgemuot, mílt und wí'se 164,26, kíusche, díemuot und stæ'te 164,28 (doch siehe unten im übernächsten Absatz), nî't, hô'chfart und wî'plich zórn 164,29, auch wohl an díe got sî'nen flî'z léit 165,1 (denn so, nicht an die gót, ist doch wohl die natürliche Betonung).[1]

Als sicheres Beispiel für stark beschwerten Auftakt kann wieder der Vers guot, wólgemuot, mílt und wî'se 164,26 angeführt werden; über fragliche weitere Beispiele s. den folgenden Absatz.

Wegen des geringeren Abstandes von Hebung und Senkung kann ferner im podischen Verse leichter eine Versetzung des Tones oder schwebende Betonung eintreten. Ein ganz sicheres Beispiel für erstere ist flúochen und bœ'se antwúrte 164,32, und — da man schwerlich viersilbige Senkung wird annehmen wollen — auch vollecli'che nâch ir werdekeit 165,1. Diese Verse lassen es daher als durchaus möglich erscheinen, daß auch 164,28 mit schwebender Betonung kiusché, diemúot und stæ'te und 164,29 nî't, hôchfárt und wî'plich zorn zu betonen ist. Auch solche Betonungen sind dem Original natürlich fremd.

Von jenem Hindrängen des Haupttones nach dem Versende zu, das wir oben s. S. 27 als Charakteristikum von Wernhers Versbau kennen lernten, ist denn in den Eigenversen von *D* auch nichts zu finden.

Ferner ist zu beachten, daß in unserer Probe 6 neue stumpfe Reimpaare zu dem alten Bestand (oben S. 26 f.) hinzugekommen sind: 164,21. 30. 33. 41. 165,1. 6. Diese lassen zugleich, im Verein mit einigen Umbildungen alter stumpfer Zeilen, eine weitere rhythmische Neigung des Bearbeiters erkennen, nämlich die, den Versausgang auf ⏊ × ⏑ oder ⏊ × ⏊ zu bilden: als ich iuch bewî'sen wil 164,10 (= ànders áz sì niht víl 1210[b]), alsô daz si stæ'te schèin 164,21, mit den andern û'zerkòrn 164,29, want nie frouwe sô hô'he geträt 164,30, muoste ir sîn únerkànt, si was âne der súnden bánt 164,33, der ie von buochen sín gewàn 164,41, volleclîche nâch ir wérdekèit 165,1, dô gnâdete si gót zehánt 165,6. Diese Neigung ist dem Dipodiker Wernher durchaus fremd, und zwar aus naheliegenden Gründen. Ein stumpfer Schluß kann sich bei dem dipodisch abgestuften altdeutschen Reimvers zunächst nur

[1] Übrigens gehört auch die größere Häufigkeit zwei- und mehrsilbiger Senkungen in *D* hierher, mindestens zum Teil.



in drei Fällen finden: 1. in Versen des Typus A mit Nebenton am Schluß, also mit dem Ausgang ⊥́ ⊥̀ (oder aufgelöst ⏑́ × ⊥̀) für ⊥́ ×; Belege hierfür aus Wernher s. oben S. 27 (man beachte die Auflösungen hímelbrồt 1209, gesàgen gàr 1270, áne sàch 1286); — 2. in Versen des Typus B (×) ⊥̀ × ⊥́ × ⊥̀ × ⊥́, und endlich — 3. in Versen des Typus E (×) ⊥́ × ⊥̏ × ⊥̀ × ⊥́. Den beiden letzteren gemeinsam ist der aufsteigende Schluß ⊥̀ × ⊥́, der denn natürlich auch bei Wernher belegt ist (s. a. a. O.). Für den in *D* beliebten absteigenden Schluß finden sich aber höchstens zwei Belege: Gábriè̀l 1207 (wenn so zu betonen ist, vgl. oben S. 27; der Fremdname bringt eben den Dichter in eine Notlage) und sầlege swéster wónten dồ 1223, wenn dieser Vers so, d. h. nach dem Typus C und nicht vielmehr als sầlege swéster wònten dố nach B zu betonen ist (s. ebenda). Wernher steht also hier auf einem sehr altertümlichen Standpunkt, da er die Umbildung von ⊥́ ⊥̀ zu ⊥́ × ⊥̀ (vgl. meine Altgerm. Metrik § 116) im allgemeinen nicht kennt.

Ich denke diese Gegensätze sind so scharf und deutlich ausgeprägt, daß man getrost erwarten darf, der Bearbeiter von *D* werde sich verraten, sobald er nur ein paar Verse eigener Mache in das Gedicht hineinbringt. Mit dem Vorgebrachten ist ja auch nur das Gröbste und Augenfälligste erledigt: es finden sich noch eine Menge feinerer Unterschiede (namentlich in der Intervallführung), die man bald herausfinden lernt, wenn man sich nur einigermaßen an die scharf ausgeprägten Rhythmen und Melodien Wernhers gewöhnt hat.[1]

Viel schwieriger ist es für den Bearbeiter des Wiener Textes *A* einen bestimmten Charakter nachzuweisen, denn seine Thätigkeit ist großenteils negativ. Er ist ein bequemer Mann: wenn er ein Verspaar mit unreinem Reim ohne allzugroßen Schaden für den Sinn auslassen kann, so thut er das einfach, ohne daß er daran denkt, neue Verse zu machen (vgl. in unserer Textprobe die Lücken von *A* nach 1210. 1232. 1246. 1268); ja auch ohne den Anstoß unreiner Reime läßt er bekanntlich oft Verse aus (näheres bei Bruinier S. 42 ff.).

[1] Sehr schön prägt sich der Gegensatz zwischen Wernher und *D* z. B. in dem bei Bruinier S. 35 ff. in Paralleldruck von *D* und *A* gegebenen Abschnitt aus.



Aber wo er sich dazu versteht, eigene Verse vorzubringen, da verrät er sich sehr oft doch durch eine Eigenheit, die ihn sofort als einen Angehörigen des bairisch-österreichischen Sprachgebiets erkennen läßt, nämlich durch die Einflickung dreihebiger Verse mit stumpfem Ausgang. Beispiele gewährt auch unsere Probe in den Versen daz si ír gebétes gúot | phlák in réhter húot 1193 f., dáz si â'ne trúob | mit grô'zer árbéit | gedúltechlî'chen léit | geprésten únder ín 1238 ff. und mít sô réinen síten 1260. Zum Vergleiche setze ich noch eine Anzahl eklatanter Fälle aus dem vorausgehenden Teile des Gedichtes her.

60	und áller túgende smác	=	aller tùgende wâ'z ùnde smác *D* 147,32. *G* 59
65	fur áller wérlde nô't und dír den grúoz enbô't in dítze jâ'mertál	=	àller ménnisken nô't und dir die mándùngẹ erbô't in diz klégelî'che tál *D* 148,1. *G* 59
95	diu mílch wárt ze óle, dô ér uns schréib sô wóle	=	diu mílch verwàndelt sich in [daz] óle, dô èr uns schréib àlsô wóle *D* 148,17
134	nû' woldẹ ích ir râ't	=	nu wòlt ouch ích dèn ir râ't *D* 148,39. *F* 5
189	ín dem gótes námen		(fehlt)
231	in díse wérlt gebórn	=	ein màn gebórn in dise wérlt *F* 132 (ein man in dise werlt geborn *D* 150,17)
237	sîn güete wás sô grô'z daz ér sîn wól genô'z	=	sîn éinvàlte wàs sô grô'z daz èr sîn sî't vil wòl (sîn von rehte *D*) genô'z *D* 150,20 *F* 138
372	dáz er dár trúoc	=	daz ìm sîn hî'wisch dár trùoc *D* 152,18. *F* 150
483	wie frœ'lích si flúgen, dâ' sị ir júngen zúgen	=	wie frô'lî'chèn si flúgen, dâ' si (durch daz si *CF*) ir júngî'de (iunge *C*) zúgen *D* 154,4. *F* 275. *C* 100
507	állez dáz ie wárt	=	állez dàz der ìe (ie und ie *D*) wárt *D* 154,18. *F* 301. *C* 126
546	als ích dir ságende bín	=	als ìch dir kúndènde (kundigen *C*) bín *D* 154,38. *F* 340. *C* 165
771	als éz ze réhte sól dî'nen sæ'lden wól	=	ze dî'ner sæ'lekèite wól wand ùnser réde dâmìte schól *D* 157,38
805	wan dáz si lọbten gót	=	wan dàz si lóbeten àlle (alle fehlt *D*) gót *D* 158,15. *F* 456
809	[dô rietèn dem mán álle sî'ne úndertâ'n] daz ér des éngels râ't vólgetẹ án der stát	=	die rieten dem héiligen mán, dáz er wùrde gehô'rsàm dem éngel und sî'nen wòrten. si sprâ'chèn si vórhten *F* 462 (*D* 158,17 abweichend)

817 dáz du héim solt várn	= dàz du héim mùozest váren,
und sólt dîn wî'p bewárn,	dù ne wéllest èz bewárén.
	du múost èz engélten
sî't ez àlsô wirt	daz A'nnà sô sélten
dáz si dír gebírt	nâch dir unwéinùnde wírt.
	du wéist wol dàz si dir gebírt
	èine tóhter gúote *F* 472 (ähnlich *C* 191 ff.; *D* 158,23 ff. stärker abweichend).

Übrigens lehren bereits diese Beispiele, daß auch dem Bearbeiter von *A* der Sinn für den dipodischen Bau des Verses abging. Das bestätigt sich denn auch fast überall da, wo er der Hebungszahl nach korrekte eigene Verse bildet. Auch hier mag wieder eine kleine Auslese von Beispielen aus dem Eingange des Gedichtes genügen, wo neben *D* auch *F* und zum Teil *C* herangezogen werden kann. Einer besonderen Erläuterung bedürfen diese Beispiele wohl nicht mehr.

142 phaffen, leien, frouwen	= pháffen ùnde (die laigen und die *D*) fróuwen *F* 13. *D* 148,43
143 wie daz kint die muoter kôs	= daz ìm die múotèr erkô's *F* 16. *D* 149,2
152 herre, fleisch unde brôt	= hírtẹ und lèbendìgez brô't *F* 25. *D* 149,6
162 sande Marîen,	(fehlen *FD*)
diu wolde uns wol frîen	
von den schemelîchen jochen	
167 [den haz ich hie verdinge]	= den nî't wil ich verdíngen,
unt nît unz ich für bringe	ùnze ich fúre bringe *F* 46. *D* 149,18.
222 als ez von schulden tuon mohte	= als èz vil wóle máhte *F* 123. *D* 150,12.
391 dich zẹ einem solchen gesellen	= súsgetâ'ne geséllen *F* 169. *D* 152,29.
401 dâvon sîn ganc, sîn kêre	= ernẹ wòltẹ ouch níe mê're
wart in daz hûs nie mêre	wider ìn sîn hû's ké'ren *F* 179. *D* 152,34. *C* 4.
415 an nihte versûmen sich	= an níhte sich versû'men,
mit klage unt vil kumberlich	klàgen ùnde kû'men (*CF* chumeren)
wold er sîn in der einœde	in der éinô'de *F* 193. *C* 18 (*D* 153,1 abweichend)
422 si wære gewesen lieber tôt	= dô wâ'rẹ ir líebèr der tô't *F* 206. *D* 153,8. *C* 30
426 daz klagte si herzeclîchen	= des wàs ir klâge míchel *F* 210. *D* 153,10. *C* 34.
447 mînen man sô guoten	= mînen kárlen àlsô gúoten *F* 235 (fehlt *D*; herre also gute *C* 60)
562 ir wart nie niht gelîches mêr	= ir newàrt nie níemèn gelî'ch(?) *F* 356 (fehlt *D*; ir wart nie kein vrouwe glîch *C* 181)

568 si mohte sîn niht mêr gesehen	=	si nemåhtẹ in mê´re niht geséhen *F* 362 (*D* 155, 1 abweichend).

Beide Neigungen des Dichters (die dipodischen Verse zu verderben und dreimal gehobene stumpfe Verse zu bilden) zeigen in glücklicher Vereinigung die Verse

600 wunne unt liebe beide	=	wúnne ùnde wéide
hêt ír der éngel gében		ùnd vil stâ´tigen ségen
und éinen stæ´ten ségen.		hêt ír der éngèl gegében.
ire wî´p rief si áne:		ir wî´be rùofte sị éiner: (einer rôfte sie Hs.)
diu kô´men ál zesáme.		diu kóm ir àl ze séine.
dô rief si der magede:		dô rúoftè sị der mágede:
der was niht lîhte ze sagene.		diu wàs vil úngeságede *F* 399

Zum Schlusse sei mir noch eine Bemerkung allgemeiner Natur gestattet. Die Erfahrungen, die wir hier an Wernher und seinen Bearbeitern gemacht haben, zeigen, wie vorsichtig man bei Werken des zwölften Jahrhunderts in der Beurteilung größerer oder geringerer Formstrenge sein muß. Gewiß nimmt auch die Glätte des Verses in dieser Zeit im allgemeinen zu. Hier aber haben wir ein deutliches Beispiel dafür, wie ein jüngerer Dichter (ich meine den Bearbeiter von *D*: denn den von *A* kann man kaum einen Dichter nennen) ein formstrengeres, älteres Original mit viel lockerer gefügten Versen durchsetzt.

Zur Lehre von der deutschen Wortstellung.

Von Wilhelm Braune
(Heidelberg).

Die Frage, wie unsere heutigen Wortstellungsgesetze sich gebildet haben, ist noch nicht in allgemein befriedigender Weise beantwortet worden. Sowohl von seiten der indogermanischen, als auch der germanischen Sprachforschung ist man in neuerer Zeit verschiedentlich an dieses Problem herangetreten. Ich nenne als die letzten Arbeiten die indogermanistische von Jacob Wackernagel „Über ein Gesetz der indog. Wortstellung" Indog. Forschungen I, 333—434 (für das germanische besonders S. 425 ff.), und die germanistische von H. Wunderlich, Der deutsche Satzbau (Stuttgart 1892), S. 87 ff. An diesen beiden Stellen findet man auch die frühere Litteratur nachgewiesen, so daß ich nicht nötig habe, alles einzeln zu citieren.

Daß den Kernpunkt der deutschen Wortstellungslehre die Stellung des Verbums bilde, ist zuerst mit aller Bestimmtheit hervorgehoben worden von O. Erdmann in der Recension des Buches von John Ries im Anz. f. d. A. VII, 191 ff. (vgl. auch Paul, mhd. Gramm. § 182 ff.; Burdach, Anz. f. d. A. XII, 152 ff.; Erdmann, deutsche Syntax I, 182 ff.). Nur diese Grundfrage der deutschen Wortstellungslehre soll uns hier beschäftigen.

In unserer jetzigen Schriftsprache hat das Verbum drei Normalstellungen: 1. An zweiter Stelle, d. h. ein Wort oder ein aus mehreren Worten bestehendes einheitliches Satzglied geht ihm voraus: die regelmäßige Stellung im Hauptsatze. Ich bin mit Erdmann darüber einverstanden, daß es gleich ist, ob an der ersten Stelle das Subjekt oder ein

anderes Wort steht.[1] Also die Sätze *Die Sonne scheint hell; Hell scheint die Sonne; Es scheint die Sonne hell* sind rein formell betrachtet für unseren jetzigen Sprachzustand dem gleichen Haupttypus angehörig. — 2. Das Verbum an erster Stelle: nur in bestimmten Arten von Hauptsätzen (Fragesätze, Wunschsätze, Nachsätze u. s. w.). — 3. Das Verbum an letzter Stelle: die Stellung des Nebensatzes.

Es ist die Aufgabe der historischen Sprachforschung, zu untersuchen, wie dieser Zustand geworden ist und was im Deutschen und Germanischen als die ursprüngliche Stellung des Verbums zu betrachten sei, wobei dann die weitere Frage gestellt werden kann, wie sich nun hierin das Germanische zu den übrigen verwandten Sprachen verhalte.

Die Bemerkungen, die ich im folgenden gebe, beabsichtigen nicht den Gegenstand zu erschöpfen. Das wäre schon auf dem mir hier zur Verfügung gestellten Raume nicht möglich. Auch wären zu einer völlig befriedigenden Geschichte der Verbalstellung noch viele Einzeluntersuchungen zu wünschen. Mir kommt es hier mehr darauf an, meine Gesamtauffassung des Gegenstandes kurz darzulegen, die sich in einigen Punkten von den früher geäußerten Ansichten unterscheidet. Dabei werden gelegentlich manche Einzelheiten näher erörtert werden müssen. In methodischer Hinsicht halte ich es nicht für überflüssig, darauf vorweg hinzuweisen, daß die Verhältnisse der Dichtung noch etwas schärfer von denen der Prosa und der lebenden Rede zu scheiden sind, als das bisher oft geschehen ist. Die Dichter sind für jede Periode der Sprache erst dann heranzuziehen, wenn der Gebrauch der ungebundenen Rede festgestellt ist.[2] Die abweichenden Wortstellungen der Poesie sind dann auf ihre Veranlassung hin zu untersuchen, ob sie der lebenden Sprache, vielleicht der volkstümlichen Rede, entstammen, oder ob sie nur durch äußere Gründe der Versregel zu erklären sind. Dann erst können sie für die allgemeine Geschichte der Wortstellung verwertet werden. Es haben also alle die Monographien über mhd. Wortstellung, welche von Hartmann, Wolfram oder einem sonstigen Dichter ausgehen, nur einen bedingten Wert.[3]

---

[1] Vgl. auch Theod. Matthias, Sprachleben und Sprachschäden (Leipzig 1892) S. 405 ff. [2] Vgl. Tomanetz, Anz. f. d. A. 14, 27.

[3] Irreführend ist es also auch, wenn Erdmann in seiner deutschen Syntax I die Belege für die mhd. Wortstellung fast nur aus den Dichtern nimmt. Beispielsweise

Wir knüpfen unsere Erörterungen an die Wortstellungsverhältnisse des Hauptsatzes an. Der erste Haupttypus mit dem Verbum an zweiter Stelle zerfällt in zwei scharf zu trennende Unterabteilungen, die erste mit betontem Satzglied am Anfang *(Die Sonne scheint hell; — Hell scheint die Sonne)*, die zweite mit einem unbetonten Worte beginnend *(Es scheint die Sonne hell)*. Die letztere Kategorie nimmt in der Sprache einen ziemlichen Raum ein. Das unbetonte Wort an erster Stelle ist sehr oft das Pronomen *es* bei nachfolgendem nominalen Subjekt. Dessen Bedeutung wird von niemandem mehr verkannt: *es* ist nur dem grammatischen Schema zuliebe hinzugefügt, um die reine Anfangsstellung des Verbums zu verdecken. Daß diese im Deutschen von Hause aus im Hauptsatze ganz gewöhnlich war, ist mit Sicherheit anzunehmen. In jenen bestimmten Satzformen (Fragesatz, Wunschsatz ꝛc.) haben wir davon schablonisierte Reste; in der lebendigen Sprache des Volkes ist das Verbum ohne vorgesetztes *es* an erster Stelle noch ganz allgemein, und Dichter haben in volkstümlichem Stil dies reichlich benutzt, wie das für Goethe Burdach (Anz. f. d. A. 12, 151 ff.) gut gezeigt hat.[1] Im ahd. war das formale *es* noch wenig üblich, in der mhd. gebildeten Sprache herrscht es schon durchaus. — Aber auch andere proklitische Wörter gehen in großer Anzahl dem Verbum voraus. Partikeln wie *da, nun* u. a. verhüllen oft die Thatsache, daß eigentlich das Verbum an erster Stelle steht. In Sätzen wie: *Nun trug es sich einmal zu* oder *Da kam ein Mann und sagte* sind die vorgesetzten Partikeln erst in historischer Zeit an die erste Stelle gefesselt worden. Früher war ihre Stellung ebenso häufig nach dem Verbum, vgl. Otfrids *fuar thô druhtîn thanana,* oder — ganz gleichwertig und nicht durch metrische Rücksichten bedingt — *fuar thô sancta Maria* I, 6, 1 = *thô sprah sancta Maria* I, 7, 1 (Erdmann Synt. I, 187). Die lebendige volkstümliche Rede hat das beibehalten: *Kam da ein Mann und sagte* ist gemeinüblich.

---

bemerkt er bei Besprechung der Anfügung indirekter Rede ohne Konjunktion (S. 169), daß im nhd. dabei die Wortstellung des Hauptsatzes gelte, während im mhd. bisweilen Nebensatzstellung vorkomme. Aber die auf S. 170 gegebenen 13 mhd. Belege von Sätzen wie *ich wæne si rehte tâten* haben sämtlich das Verbum im Reime stehen. Es dürfte das also ebenso zu beurteilen sein, wie wenn sonst mhd. in Hauptsätzen das Verbum dem Reime zulieb am Schlusse steht (s. u. S. 43 ff.).

[1] S. auch Erdmann, Syntax I, 187.

Zu den dem Verb voraufgehenden proklitischen Wörtern gehören nun aber vor allem auch die Personalpronomina. In einem Satze wie *er sagte mir seine Meinung* haben wir genau besehen ebenfalls Anfangsstellung des Verbums. Wir wissen, daß die Hinzufügung dieser proklitischen Pronomina in unserer Sprache verhältnismäßig neu ist, da früher die Verbalform dafür genügte. Ein Satz wie des Ulfilas (Luc. 10, 18) *qaþ þan du im: gasahw satanan swe lauhmunja driusandan us himina* „er sagte da zu ihm: ich sah den Satan ɾc.“ zeigt uns noch ganz deutlich die urdeutsche Form aller der Sätze, die jetzt mit dem proklitischen Pronomen anfangen. Daß im ältesten ahd. auch im Indic. das Pron. noch oft fehlen kann, lehrt Grimm (Gramm. 4, 210 ff.), ebenso, daß die Setzung des Pronomens schnell zunimmt. In der volkstümlichen Ausdrucksweise hat sich wenigstens bei der zweiten Person Sing., die durch die Endung schärfer charakterisiert wird, der Gebrauch ohne Pron. erhalten (Gramm. 4, 218), weniger bei der ersten Person, gar nicht bei der dritten. Dichter machen davon zuweilen Gebrauch. So Goethe: *Füllest wieder Busch und Thal ..., Lösest endlich auch einmal ..., Breitest über mein Gefild ...*, dagegen *Ich besass es doch einmal*, wo ebenso *besass* die betonte Anfangsstellung hat, aber mit proklitischem *ich* versehen ist. Es kann nicht scharf genug betont werden, daß alle die proklitischen Partikeln und Pronomina nichts an der Thatsache ändern, daß im deutschen Hauptsatze außerordentlich oft das Verbum die erste Stelle einnimmt. Es verhält sich damit gerade so, wie in den Sätzen *Dein Vater kommt*, oder *ohne Zweifel kommt Dein Vater*, wo auch trotz der proklitischen Worte *Dein* und *ohne* den Worten *Vater* und *Zweifel* die erste Satzstelle zugebilligt wird und dem Verbum *kommt* die zweite. Der Unterschied ist nur der, daß sich bei Anfangsstellung des Verbs das rein formale grammatische Schema sekundär entwickelt hat, nach welchem dem Verb ein proklitisches Wort vorhergehen muß. Veranlassung dazu war jedenfalls, daß in der Mehrzahl der Sätze das Verb nicht unmittelbar den Satz eröffnete. Dagegen hat sich jetzt ebenso schematisch für einige Satzarten das Verbum in der reinen Anfangsstellung festgesetzt. So im Nachsatz, wo das Verbum an den Anfang gehört, da naturgemäß vorwiegend durch das Verbum dem Vordersatze gegenüber die Entwicklung der Rede weiter geführt wird. Hier folgte also das nominale Subjekt

meist nach. Und als bei fehlendem nominalen Subjekt im ahd. die Verbalform durch das tonlose Pronomen ergänzt wurde, so schloß sich dieses der vorwiegenden Stellung des nominalen Nachsatz-Subjekts an und folgte dem Verbum nach. An sich wäre die Anfangsstellung des Verbums nicht gestört gewesen, auch wenn das proklitische Pronomen davor getreten wäre. Ist doch die Einleitung des Nachsatzes durch ein proklitisches Wort (*dô, sô,* Pron. *der* &c.) im altdeutschen geradezu Regel, während im nhd. mehr die reine Anfangsstellung herrscht. Ebenso gut hätte sich das proklitische Personalpronomen im Nachsatze voranstellen können. Und Ansätze dazu sind im ahd. auch vorhanden. So bei Isidor (ed. Hench) 37, 9 *So huuanne so dhu dhina daga arfullis, ih aruuehhu dhinen samun after dhir.*[1] Auch im mhd. scheint dies noch vorzukommen. In der Poesie wenigstens ist es nicht selten (s. Erdmann Syntax I, 184 und die ausführliche Besprechung der Nachsätze bei Wolfram von Berth. Schulze „Zwei ausgewählte Kap. der mhd. Wortstellung". Diss. Berlin 1892). Wieweit die mhd. Prosa dem entspricht, bleibt noch festzustellen. Im nhd. Nachsatze ist das Schema des nachfolgenden Personalpronomens ausnahmslos geworden, da es sich der Analogie des im Nachsatze regelmäßig nachfolgenden nominalen Subjekts gefügt hat. Die Einleitung des Nachsatzes durch andere proklitische Worte (*so, da, dann* &c.) ist dagegen neben der reinen Anfangsstellung des Verbums im nhd. zulässig geblieben.

Wir haben gesehen, daß die beiden Typen der nhd. Hauptsatzstellung wohl für das rein grammatische Schema zu Recht bestehen, während sie auf Grund der geschichtlichen Betrachtung und nach ihrem psychologischen Werte folgendermaßen zu gruppieren wären:[2]

1. An erster Satzstelle steht ein betontes Satzglied (mit event. Prokliticis), mag dies Subjekt, Objekt oder eine adverbiale Bestimmung sein. Das Verbum erhält dann stets die zweite Stelle.

2. Das Verbum steht an erster Stelle des Satzes, wobei man reine und gedeckte Anfangsstellung scheiden muß: *Kómmst du heute?* und *ich kómme heute* gehören also beide zu diesem Typus, der in urahd.

[1] Eine Anzahl ähnlicher Beispiele aus Tatian führt Starker (Wortstellung der Nachsätze) S. 9 an.

[2] Vgl. hierzu, was Paul, Prinzipien S. 219 ff. über das Auseinandergehen der psychologischen und der grammatischen Kategorien ausführt.

Zeit, als die Verbalform noch kein unbetontes Personalpronomen zur Ergänzung brauchte, auch dem grammatischen Schema nach einheitlich war, wie selbst im historischen älteren ahd. noch außerordentlich zahlreiche Belege beweisen.

Lehrreich ist für die deutschen Verhältnisse ein Vergleich mit der Stellung des Verbs im altnordischen Hauptsatze. Hierbei müssen wir von der eddischen und noch mehr der skaldischen Wortstellung absehen, die sehr durch rhythmisch-metrische Rücksichten verschoben wird. Die echte nordische Wortstellung haben wir nur den isländischen Prosawerken der guten Zeit zu entnehmen, welche der volkstümlichen Ausdrucksweise sehr nahe stehen und überhaupt die Grundlage der altnordischen Syntax bilden müssen.[1] Ich führe hier die wesentlichen Thatsachen an unter Hinzufügung einiger Beispiele aus der Gunnlaugs saga (ed. Mogk).[2] Wie im hochdeutschen sind die beiden Hauptsatzstellungen auch im altn. scharf ausgeprägt:

1. Das Verb steht an zweiter Stelle, wenn ein betontes Satzglied den Satz eröffnet. Dieses Satzglied ist natürlich sehr oft das nominale Subjekt, besonders im Anfang einer Folge von Sätzen. Aber je nach der Gewichtigkeit der Bedeutung oder nach dem Zusammenhange mit dem vorhergehenden kann jedes andere Satzglied beginnen: dann folgt das nominale Subjekt erst nach dem Verbum, z. B. *þessu næst urþu þau tiþindi* „bald darauf geschahen die Ereignisse“ (6_{28}); *Litil var gleþi manna* „klein war die Fröhlichkeit der Männer“ (20_{35}); *Frétt hafþi jarl viþskipti þeira Hrafns* „Erfahren hatte der Jarl .....“ (25_{30}). Hierin stimmt das altn. also genau zum Deutschen.

2. Die Anfangsstellung des Verbums ist wie im Deutschen durchaus häufig. Überall, wo das Verbum hervorgehoben werden soll, ferner wo es zuerst ins Bewußtsein des Sprechenden tritt und wo der Fortgang einer Erzählung oder Darlegung hauptsächlich auf dem Verbum beruht, eröffnet es den Satz und das nominale Subjekt folgt an zweiter oder späterer Stelle. Abweichend ist nur, daß sich die reine Anfangsstellung noch viel häufiger erhalten hat, als mhd. und nhd. Zwar ist auch gedeckte Anfangsstellung schon reich entwickelt. Besonders proklitische Par-

[1] Vgl. Nygaard, Arkiv f. nord. fil. 10, 1 f.

[2] Ausführlicheres Material bei Lund, Oldn. Ordföjningslære S. 446 ff., freilich in teilweise veralteter Gruppierung.



tikeln (*þá, nú* ꝛc.) finden sich sehr häufig vor dem Verb, z. B. *þá bjó út á Rauþamel þorfinnr Selþórisson* (6_{23}), *Nú líþa svá sex vetr* (3_{38}). Muster für diese Stellung sind offenbar betonte Zeitangaben oder Adverbien gewesen, die oft die Sätze eröffnen und das Verb an zweite Stelle weisen. Aber diese Analogie ist noch nicht durchgedrungen: es können (wie im ahd.) diese Partikeln noch oft auch folgen, so daß reine Anfangsstellung des Verbs erscheint; z. B. *Reiþ Illugi þá heiman* (7_{19}), *Reiþ hann nú vestr* (3_{28}). Die reine Anfangsstellung erscheint ferner sehr häufig da, wo wir im Deutschen das formale *es* zusetzen müssen, dem im altn. nichts analoges entspricht; z. B. *Líx mér svá á mey þessa* „es gefällt mir" (4_{21}), *Ríþr Illugi heim* „es reitet Illugi heim" (9_{22}).

Die unbetonten Personalpronomina sind im altn. allerdings meist auch vor das im Anfang stehende Verb getreten. Aber recht häufig stehen sie doch auch nach; z. B. *Veizt þú skaplyndi mitt* „du kennst meinen Sinn" (3_{16}); *Sigldu þeir í haf* „sie segelten ins Meer" (9_{23}); *varþ ek þá at selja Hrafni sjálfdœmi* (18_{27}). Es ist also hier die Analogie des bei Anfangsstellung des Verbs nachfolgenden nominalen Subjekts doch nicht ganz durch die Sätze mit beginnendem nominalen Subjekt besiegt worden, wie jetzt bei uns im Deutschen.

Wie bei uns hat sich der Nachsatz entwickelt. Hier dient hauptsächlich das Verbum zur Weiterführung des Gedankens, daher herrscht Anfangsstellung vor, teils gedeckt (*er menn sátu í stofu, þá mælti Gunnlaugr*, 5_{34}), teils rein (*ok er hann vaknaþi, var honum erfitt orþit*, 2_{1}). Und hier ist das Personalpronomen regelmäßig der Analogie der entsprechenden Nominalsätze gefolgt (*er Gunnlaugr var fimtán vetra gamall, baþ hann fǫþur sinn faraefnis*, 5_{9}). Auch in fragenden, wünschenden und befehlenden Sätzen, bei denen das Verbum die Hauptrolle spielt, hat das nordische die reine Anfangsstellung bei Sätzen mit pronominalem Subjekt durchgeführt, indem hier die Analogie der Stellung des nominalen Subjekts in denselben Sätzen siegte. Desgleichen bei den in direkte Rede eingeschobenen Sätzen *sagte er, antwortete er,* in denen es naturgemäß nur aufs Verbum ankommt, während das Subjekt bekannt zu sein pflegt. Hier heißt es wie *segir Gunnlaugr,* so auch pronominal *segir hann,* nie *hann segir.*

Da das hochdeutsche und nordische die Zufügung des unbetonten

Personalpronomens zur Verbalform zweifellos unabhängig von einander eingeführt haben, so ist es lehrreich zu vergleichen, in wie weit beide Sprachen bezüglich der Stellung dieses Pronomens zum Verbum den gleichen Analogien gefolgt sind oder nicht.

Schließlich führe ich noch eine bemerkenswerte Abweichung des nordischen vom deutschen in der Anfangsstellung des Verbums an. Wenn wir sehen, daß Anfangsstellung (rein oder gedeckt), besonders am Platze ist in längeren Erzählungen, wo die Fortführung der Erzählung meist durch den Verbalbegriff geschieht, zur engeren Anknüpfung an das vorhergehende das Verbum also voransteht, so werden wir uns nicht wundern, daß die Sätze mit *und (ok)* im nordischen herrschende Anfangsstellung haben. Sie dienen ja besonders zur eng angeschlossenen Weiterführung einer Rede. Es ist im nordischen feste Regel, daß in *ok*-Sätzen das Verbum vorangeht, außer wo etwa ein hervorzuhebendes Wort es in die zweite Stelle drängt. Beispiele: *Qnundr hét maþr ... ok hét Geirný kona hans* (6_{10}) „und hieß Geirny sein Weib", wofür wir sagen würden *und Geirny hiess sein Weib* oder doch *und es hiess Geirny sein Weib*. Das Personalpronomen folgt durchaus dieser Analogie: *þorsteinn lagþi fæþ á austmanninn, ok fór hann í brott, ok er hann ór sqgunni* (3_4) „und fuhr er (der *austmaþr*) weg und ist er aus der Geschichte heraus"; — *ok hefir hon vænleik Oláfs* (4_{10}) „und hat sie die Schönheit Olafs"; — *ok em ek þess albúinn* (12_8) „und bin ich dazu ganz bereit".

Wir werden zugeben müssen, daß das nordische mit seiner Behandlung der *und*-Sätze sich in besserer Übereinstimmung mit den Gesetzen der Anfangsstellung findet als das deutsche. Aber auch bei uns ist es nicht immer so gewesen wie im nhd. Noch mhd. ist Anfangsstellung des Verbums nach *unde* gar nicht selten (Tomanetz, Anz. f. d. A. 14, 28) und im ahd. bei Notker sogar noch recht häufig, z. B. *Unde cham mir ougôn lieht* (Boethius Hatt. 22ᵃ gegen das Latein: et prior vigor rediit luminibus) und danach pronominale Stellungen: *Unde wissa er* (20ᵃ), *Unde chonda er geantwurten* (20ᵇ). Das wesentliche ist bei uns, daß das grammatische Schema reine Anfangsstellung nach *und* nicht mehr zuläßt, gedeckte haben wir ja noch genug: *und es sagte der Mann*, desgl. in allen Sätzen mit pronominalem Subjekte. In diesem Zusammenhange erscheint die jetzt oft

sich durchdrängende „Inversion" nach *und* in einem ganz andern Lichte:[1] als eine Reaktion des Sprachgefühls gegen eine verallgemeinerte Schablone, die in ihrer strikten Durchführung vielleicht sogar durch französisches Vorbild befördert sein könnte.

Für das altnordische und hochdeutsche gemeinsam läßt sich demnach die Regel der Verbalstellung in den Hauptsätzen etwa so fassen: Das Verbum strebt nach dem Anfange des Satzes und bildet sehr häufig das erste Satzglied. Es kann aber jedes höher betonte Satzglied vor das Verbum an den Anfang treten, dann muß dieses die zweite Stelle erhalten. Die Anfangsstellung des Verbums wird in gewöhnlichen Hauptsätzen im altn. oft, im nhd. stets durch proklitische Wörtchen gedeckt. Aber in den ältesten Stadien der hochdeutschen Sprache muß hier vorwiegend reine Anfangsstellung geherrscht haben.

Durch diese Formulierung wird nun sofort J. Wackernagels Hypothese über indog. Verbalstellung hinfällig, insofern sie von der deutschen Hauptsatzstellung ausgeht und meint, daß das Verbum stets die zweite (minderbetonte) Stelle innehabe, während das deutsche Verbum thatsächlich außerordentlich oft die erste Stelle hat, also keineswegs die stetige enklitische Rolle spielt, die ihm W. zuschiebt.

Ich erlaube mir noch in einem kleinen zusammenhängenden Stücke Belege der Anfangsstellung im nhd. vorzuführen. Ich wähle dazu eine Übersetzung: Verse aus Luthers Genesis Cap. I. V. 3 ff., wobei wir die Wortstellung des Originals vergleichen können; letztere gebe ich in Klammern nur da, wo Luther abweicht; Verbum in Anfangsstellung drucke ich gesperrt:

3. Und Gott sprach (Original: und es s p r a c h Gott): es w e r d e Licht und es w a r d Licht. Und Gott sahe (und es s a h Gott), daß das Licht gut war. Da s c h i e d Gott das Licht von der Finsternis, und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da w a r d aus Abend und Morgen der erste Tag. Und Gott sprach (und es s p r a c h Gott): es w e r d e eine Veste zwischen den Wassern, und die s e i ein Unterschied zwischen den Wassern. Da m a c h t e Gott die Veste und schied das Wasser unter der Veste von dem Wasser über der Veste. Und es g e s c h a h also. Und Gott nannte (und es n a n n t e Gott) die Veste Himmel. Da w a r d aus Abend und Morgen der andere Tag.

---

[1] Vgl. Wunderlich, Satzbau S. 103 und besonders B. Schulze in der oben (S. 37) angeführten Diss. S. 44 ff.



Wir bemerken, daß Luther in vier Fällen entgegen dem Hebräischen das Subjekt vorausgestellt hat. Das Hebräische knüpft durch stetige Vorausstellung des Verbums den Zusammenhang der Erzählung noch straffer als die Übersetzung, obwohl es sonst auch Vorausstellung des Subjekts kennt, die sich z. B. in V. 2 zweimal in Übereinstimmung mit Luther findet *(und die Erde war wüste und leer — und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser).*

Es bleibt nun aber noch die Frage zu erörtern, inwieweit im deutschen Hauptsatze das Verbum auch noch über die zweite Satzstelle hinaus rücken und das dritte, vierte bis letzte Satzglied bilden könne. Es möge erlaubt sein, das kurz als Schlußstellung zu bezeichnen, da in vielen Sätzen das dritte Glied schon das letzte ist. Auch hat der heutige Nebensatz diese Wortstellung nur in der Form der vollen Schlußstellung, wenigstens im schulmäßigem Stile (vgl. hierüber Burdach, Anz. 12, 153). Der altdeutsche Nebensatz freilich hat die volle Schlußstellung wohl vorwiegend, aber noch durchaus nicht herrschend, genauer kann man nur sagen, das Verbum müsse (die Konjunktion eingerechnet) mindestens das dritte Satzglied bilden, rücke aber sehr oft noch weiter an den Satzschluß. Insbesondere folgen im ahd. und mhd. auch in Prosa Verbalnomina sehr gern nach dem Verbum, z. B. N. Boethius 77ª *dax si imo des sînes nieht nehabe infuoret unde si iro guotes muosi imo unnen.*[1]

Wie weit ist also diese Nebensatzstellung auch im deutschen Hauptsatze möglich? Hierauf ist nun zu antworten, daß diese Stellung schon von Notker an der deutschen Prosa absolut fremd ist und daß auch die Volkssprache und der Umgangsstil das Verbum des Hauptsatzes nie über die zweite Stelle hinausrücken läßt.[2] Wenn also die Dichter vom mhd. an bis in unsere Tage oft von dieser Regel abweichen und Hauptsätze bilden wie *und hinein mit bedächtigem Schritt ein Löwe tritt,* so ist das ganz anders zu beurteilen wie *Sah ein Knab ein Röslein stehn.* Die

[1] Vgl. Erdmann Syntax I, 196; Löhner, Wortstellung der abh. Sätze im Boethius, Z. f. d. Phil. 14, 173 ff.

[2] Den speziellen Fall, daß in Vergleichssätzen mit *je* vom mhd. an bis in die nhd. Zeit auch im Hauptsatze Schlußstellung vorliegt *(je mehr sie ihn besah, je mehr sie Reize fand;* vgl. Erdmann, Syntax I, 194) wird man am besten so erklären, daß hier die Analogie des Nebensatzes gewirkt hat.



reine Anfangsstellung ist Anlehnung an die volksmäßige Rede, die Schlußstellung dagegen hat in dem lebenden Sprachgefühl keinen Boden, sie ist und war schon im mhd. tot und lediglich dem Bedürfniß des Verses und Reimes entsprungen. Ganz richtig urteilt Wunderlich (S. 96), daß „die Reimnot das Wortstellungsgefühl übertäubt“. So war denn bei den Dichtern des 16. Jahrhunderts, die kunstlos reimten, die Schlußstellung des Verbums dem Reime zu lieb ganz allgemein, obgleich auch da Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern zu machen sein werden und z. B. Erasmus Alberus in dieser Hinsicht sorgfältiger seine Verse baut als Hans Sachs. Wenn also Opitz gegen diese Art des Reimens kämpft und *Den Sieg die Venus kriegt* verpönt, so hat er hierin ein richtiges Sprachgefühl auf seiner Seite. Burdach hat Anz. 12, 152 hervorgehoben, daß Goethe wesentlich in den Gedichten seiner Hans Sachsischen Periode die Schlußstellung angewandt hat, sonst sie aber im Ganzen meidet. Schiller dagegen macht ziemlich oft der Reimbequemlichkeit dieses Zugeständniß: im Taucher allein begegnen 13 Fälle, und sogar außer dem Reim gestattet er sich einigemale die Abweichung (z. B. *Doch Alles noch stumm bleibt wie zuvor*). Daß es aber wirklich das Reimbedürfniß ist, was im nhd. diese dichterische Licenz hervorruft, kann man am besten durch Klopstock belegen. Dieser hat doch sonst alle möglichen Freiheiten der dichterischen Wortstellung in Anwendung gebracht, die Schlußstellung des Verbums im Hauptsatze aber hat er, so viel ich sehe, nicht. Es wäre wohl noch lohnend, die einzelnen bedeutenderen Dichter seit Goethe auf ihre Bequemlichkeit im Reimen durch Schlußstellung anzusehen: es würden sich dabei ziemliche Unterschiede ergeben.

Nicht anders steht es hiermit in der mhd. Dichtung. Auch hier sind Abweichungen von der normalen Hauptsatzstellung stets durch den Vers oder Reim bedingt, und zwar meist durch den Reim, selten durch die Versbildung. Und hier läßt sich bald erkennen, daß bei denjenigen Dichtern, die am sprachgewandtesten sind, auch die Abweichung am seltensten ist: sie haben die wenigste Mühe die Reime zu finden auch ohne Versetzung des Verbums. Eine eingehende und auf eine größere Anzahl von Dichtern ausgedehnte Untersuchung wäre wohl noch zu wünschen. Ich habe nur Proben der Hauptdichter durchgezählt, die genügen um ein ungefähres Bild zu gewinnen. Darnach ergiebt sich mit Deutlichkeit bei

unsern drei großen mhd. Erzählern die Reihenfolge: Gottfried, Hartmann, Wolfram, was niemand wunder nehmen wird. Bei Gottfried ist in den ersten 1000 Versen nur eine einzige Schlußstellung vorhanden, durch den Reim veranlaßt (243 *Ein herre in Parmenie was*). Etwas häufiger bei Hartmann: V. 1—1000 des Iwein enthalten 10 Schlußstellungen (61. 63. 146. 159. 274. 354. 621. 646. 688. 788) sämtliche im Reime. Bei Wolfram dagegen ist die Schlußstellung außerordentlich häufig: Schon die ersten 500 Verse des Parzival (1—17_{20}) ergeben 30 Fälle, (2_{23}. 3_{2}. $3_{10.\ 11}$. $4_{14.\ 16.\ 19}$. 6_{2}. $7_{10.\ 15.\ 16.\ 18.\ 30}$. $8_{2.\ 21}$. $9_{23.\ 29}$. 10_{6}. 11_{22}. 12_{17}. 12_{24}. $13_{3.\ 7.\ 8.\ 15.\ 25.\ 28}$. 14_{2}. $15_{25.\ 26}$.). Unter diesen ist ein Fall, der nicht dem Reime, sondern dem Metrum sein Dasein verdankt: 3_{11} *manec wîbes schoene an lobe ist breit.* Die korrekte Stellung vermied Wolfram, weil *schoene ist an* einen überladenen Takt gegeben hätte. Neben den drei Epikern habe ich noch Walther daraufhin angesehen: seine wunderbare Herschaft über den sprachlichen Ausdruck zeigt sich auch darin, daß er nur selten zu dem Hilfsmittel der Schlußstellung greifen muß, um zu reimen. In den Liedern von Lachmanns Buch II (39_{1}—68_{7}), rund 1000 Verse enthaltend, zähle ich 5 Schlußstellungen im Reim: 40_{7} *bî den rôsen er wol mac;* 53_{29} *gern ich in allen dienen sol;* 63_{3} *getragene wât ich nie genam*; zwei davon sind noch dazu unsicher: 53_{12} *daz guot ende nie genam* ist doch wohl als Relativsatz zu fassen und 45_{35} *sicherlîche si verderbent* ist vielleicht *sicherlîche* als Beteuerung außerhalb des Satzes zu fassen und Komma danach zu setzen. In den Sprüchen scheint es ein wenig häufiger zu sein. S. 8—23 bei Lachmann (ca. 600 z. T. allerdings recht lange Verse) stehen 6 Fälle, alle im Reim: 10_{13}. 18_{34}. $21_{34.\ 35.\ 36}$. 22_{1}, die letzten 4 gehören aber eng zusammen und dürfen fast nur als ein Fall gezählt werden. Bemerkenswert aber ist, daß in dem einen Tageliede Walthers, in dem man auch sonst Ähnlichkeit mit Wolframs Stil hat erkennen wollen, drei Fälle enthalten sind (88_{15}. 89_{36}. 90_{30}).

Im Volksepos nimmt die Schlußstellung einen breiten Raum ein. Die ersten 63 Strophen der Nibelungen, die die Strophe zu 8 Kurzzeilen gerechnet ca. 500 Verse ergeben, liefern 25 Beispiele. Wir sehen also, daß Wolfram mit 30 Beispielen in 500 Versen ungefähr den Nibelungen gleich steht. Doch ist in den Nibelungen der Unterschied zu bemerken, daß viel öfter die Versbildung den Anlaß zur Versetzung bietet. Von

den 25 Fällen stehen 13 Verba im Reim, 12 dagegen außerhalb desselben (14_1. 21_2. 25_2. 25_3. 26_1. 28_3. 29_4. 30_1. 31_3. 31_4. 35_2. 36_1). Es mag das damit zusammenhängen, daß die immerhin schon künstliche Strophe für einen nicht allzu sprachgewandten Dichter mehr Anlaß zu Wortversetzungen bieten konnte, als die einfache Kurzzeile.

Daß in der mhd. Dichtung die Schlußstellung nur bei einer äußeren Nötigung gebraucht und von den sprachgewandteren Dichtern nur spärlich angewandt wird, während die Prosa, der diese Zwangslagen fehlten, schon bei Notker sie gar nicht kennt, daraus muß man wohl schließen, daß die mhd. Dichter sich hierin mit dem lebendigen Sprachgefühl im Widerspruch befanden. Andererseits aber können wir bezüglich dieser Freiheit von den mhd. Dichtern rückwärts eine zusammenhängende poetische Tradition verfolgen über Otfrid hinein in die alliterierende Dichtung.[1] Auch für Otfrid und Heliand ist die Schlußstellung überwiegend auf die Bedürfnisse von Reim, Vers und Rhythmus zurückzuführen. Aber es scheint, daß das schon bei Otfrid nicht so ohne Rest der Fall ist, als in der mhd. Dichtung, daß vielmehr die Schlußstellung in einzelnen Fällen auch ohne äußere Veranlassung zu bemerken ist. Sicher ist das oft im Heliand der Fall, wie sich aus den Erörterungen bei Ries S. 86 ff entnehmen läßt. Noch viel stärker in der ags. Alliterationsdichtung, wo die Schlußstellung des Verbums so häufig ist, daß wir sie durchaus als sprachgemäß ansehen müssen.

In den altgermanischen Sprachen war Schlußstellung des Verbums in Hauptsätzen gestattet. Dafür zeugen am besten die urnordischen Runeninschriften, von denen ich einige, deren Sinn klar ist, nach dem Anhange von Noreens Altisl. Gramm.[2] anführe. Voran gleich das Goldene Horn (Noreen 13) *ek Hlewagastir holtingar horna tawido;* andere Beispiele der Schlußstellung sind Nr. 8. 19. 38. Doch ist dies nicht die Regel. Das Verbum an dritter Stelle mit nachfolgendem Objekt (unvollkommene Schlußstellung) kommt öfter vor (Nr. 16. 40. 42). Vertreter der späteren

[1] Vgl. die Schriften über die Wortstellung des Heliand von J. Ries (Q. F. 41) und des Otfrid von E. H. Ohly (Freiburger Diss. 1888), welche freilich von unserm Standpunkte aus schwierig zu benutzen sind, da sie dem grammatischen Subjekte eine ihm nicht gebührende Bedeutung für die Wortstellung beilegen. Eine Neuordnung und Einzelbetrachtung des Materials wäre nötig.



Hauptsatzstellung sind ebenfalls vorhanden und zwar Anfangsstellung Nr. 37, Verbum an zweiter Stelle Nr. 5. 35. Daß verhältnismäßig oft das Verbum an dritter oder späterer Stelle steht, wird mit dem Stile dieser Inschriften zusammenhängen, indem der Name des Verfertigers als das wichtigste voran trat, dem sich oft der Name des Bewidmeten als das nächst wichtige anschloß. Die nordische klassische Prosa kennt eine Schlußstellung des Verbums absolut nicht, weder im Haupt- noch im Nebensatze: stets steht das Verbum an erster oder zweiter Stelle. Daß die Schlußstellungen ganz verschwinden konnten, weist darauf hin, daß auch im urnordischen die Anfangsstellungen (1. und 2.) doch schon ein großes Gewicht gehabt haben müssen.

Völlig zu recht besteht die Schlußstellung noch in der angelsächsischen Prosa der Zeit Älfreds. Zwar sind die mit der deutschen Regel stimmenden Stellungen an 1. oder 2. Stelle weitaus in der Mehrheit, aber die Schlußstellungen sind doch gar nicht selten. So besonders oft in der Sachsenchronik, die als ags. Originalwerk zu betrachten ist. Beispiele nach Kluges ags. Lesebuch Nr. VI. *Hér hǽþne men ǽrest on Sceápíge ofer winter sǽtun* (Zeile 1). — *And þý geáre Healfdene Norþanhymbra lond gedǽlde* (128). — *And þý ilcan geáre se here on Eástenglum bræc friþ wiþ Aelfréd cyning* (210). Aber einzeln auch sonst überall. Z. B. aus der Ohthereepisode in Aelfreds Orosius (Kluge Nr. V, 180): *And swiđost ealle hys spéda hý forspendađ mid þán langan legere þæs deádan mannes inne.* Spätags. noch ebenso bei Aelfric (Kluge Nr. XI, 1) Zeile 1—3 *Gregorius . . . . . on đisum andwerdan dæge . . . godes ríce gesæliglíce ástáh;* Z. 28: *Witodlíce æfter his fæder fordsíđe he árǽrde six munuclíf on Sicilialande and þæt seofođe binnon Rómánaburh getimbrode.*[1]

Hiernach ergiebt sich von selbst, daß die ags. alliterierende Dichtung mit ihrer freien Schlußstellung des Verbums sich auf die lebende Sprache des Volkes stützte. Und wir dürfen auch für das ahd. des 8./9. Jahrhunderts annehmen, daß die Schlußstellung noch nicht untergegangen war, und daß noch Otfrid darin wenigstens nicht gegen das lebende

[1] Beispiele aus ags. Gesetzen s. bei Fr. Dietrich, de inscriptionibus duabus runicis (Marburg 1862) S. 15.



Sprachgefühl handelte. Freilich erschwert der Umstand, daß die ältere ahd. Prosa Übersetzungslitteratur ist, die sichere Beurteilung. Diese Übersetzungen folgen in den meisten Fällen streng der lateinischen Verbalstellung. Aber es trifft sich gut, daß wir im ahd. Isidor eine selbständige Übersetzung aus alter Zeit besitzen, die sich an die lateinische Wortstellung durchaus nicht bindet. Und bei Isidor ist nach den Zählungen von Rannow (der Satzbau des ahd. Is. Berlin 1888), 112 ff. das Verhältnis dieses, daß in Hauptsätzen das Verbum schon überwiegend vorn im Satze steht: in 114 Fällen, von denen 71 mit dem Latein stimmen, während 43 mal das Verbum gegen das Latein vorgerückt ist. Aber die Schlußstellungen kommen auch noch 28 mal vor, von denen 5 Fälle, wo der Übersetzer gegen das Latein das Verbum an den Schluß gerückt hat, absolut beweisen, daß seinem Sprachgefühl die Schlußstellung noch entsprach, wenngleich als der seltenere Gebrauch. So Is. $6_{,4}$ *endi dhiu chiborgonun hort dhir ghibu* (et dabo tibi thesauros absconditos); $23_{,17}$ *Fona hreve aer Lucifere ih dhih chibar* (genui te). Hiernach wird man auch urteilen dürfen, daß die genau die lateinische Verbalstellung wahrenden Übersetzungen des 9. Jahrhunderts mit ihren vielen Schlußstellungen wohl weit über das in der lebenden Sprache übliche hinausgingen, daß sie aber doch nicht in schroffen Gegensatz zum Sprachgefühl traten, da dieses die Schlußstellungen noch eben zuließ. Wäre dies nicht der Fall gewesen, so würden wohl manche Übersetzer, die sonst deutscher Syntax ihr Recht geben, die Schlußstellung ganz oder doch meist hinweggebracht haben. Auch in den Beichten des 9. Jahrhunderts, die doch schon freiere Prosa und nicht reine Übersetzungen sind, findet sich noch vereinzelt Schlußstellung; z. B. Mainzer Beichte (Denkm. 74ª): *Mîna chirichun sô ni suohda, sô ih solda. sunnondaga unde andere heilega daga sô ne êreda noh ne begienc sô ih solta.* Öfter in der Sächsischen Beichte (Denkm. 72) Z. 10. *endi ôk untîdion môs fehoda endi drank;* 30 *ik farstolan fehoda;* 31 *âbolganhêd endi gistrîdi an mî hadda* u. s. w.

Die Schlußstellung, die also im 9. Jahrh. für die ahd. ungebundene Rede noch in beschränktem Umfange zulässig war, wurde bald ganz durch die schon herrschenden Anfangsstellungen verdrängt, so daß von Notkers Zeit an in deutscher Rede und deutscher Prosa kein Platz für sie mehr war. Wir haben schon oben ausgeführt, daß die mhd. Dichtungen mit

ihren durch Reim und Vers veranlaßten Schlußstellungen sich nicht mehr auf die lebende Sprache stützten, und daß sprachgewandtere Dichter von diesem Hilfsmittel nur einen sparsamen Gebrauch machten.

Jetzt aber sind wir zur historischen Erklärung dieser mhd. Dichterfreiheit ausgerüstet. Sie ist als Überbleibsel aus der alten Zeit zu betrachten, das durch die ununterbrochene poetische Tradition weiter geführt worden war. Während im 8./9. Jahrh. *forn her ôstar giweit* und anderes im Hildebrandsliede noch sprachgemäß war, so wurden diese Konstruktionen von der folgenden Volksdichtung und der beginnenden Dichtung der Geistlichen des 11. Jahrhs. um so lieber weiter benutzt, als sie den neuen Zwang des Endreims wesentlich erleichtern halfen. Und daß im 12./13. Jahrh. Wolfram und die Volksepen die Freiheit reichlicher benutzen, die höfischeren Dichter dagegen weniger, das steht auf demselben Blatte, wie die früher viel besprochenen sogenannten 'unhöfischen' Worte. Diese waren in Wahrheit veraltete Worte, die in der lebenden Sprache nicht mehr gebraucht wurden und hauptsächlich in den Dichtwerken lebten, die an die alte poetische Tradition mit ihrem Wortschatze anknüpften. Die Gottfried, Walther, Hartmann dagegen waren moderne Dichter, die ihren Wortschatz auf Grund des in der gleichzeitigen höfischen Rede lebendigen Wortmaterials bildeten. So verstatteten sie denn auch in der Wortstellung der lebenden Sprache einen maßgebenderen Einfluß, indem sie die ihnen aus den älteren Dichtungen natürlich bekannte und geläufige poetische Licenz der Schlußstellung nur maßvoll da anwendeten, wo sie wegen des erwünschten Reims sich allzu verlockend darbot. Daß dagegen Wolfram die Freiheit so häufig braucht, werden wir nun nicht bloß aus seinem Ringen mit dem sprachlichen Ausdruck erklären müssen, sondern auch daraus, daß er allein von den großen höfischen Epikern unter starkem Einflusse des Volksepos und der altüberlieferten Dichtung steht.

Von unserem nun gewonnenen Standpunkte aus wollen wir zum Schluß auch noch einen Blick werfen auf die zu erschließenden urgermanischen Gesetze der Stellung des Verbums. Eine ziemliche Anzahl von Theorien sind hierüber schon aufgestellt.[1] Die einen wollen die Schlußstellung in Haupt- und Nebensätzen als das ursprüngliche betrachten,

[1] S. J. Wackernagel, Idgerm. Forsch. I, 426.

während wieder andere die Vorderstellung in den Hauptsätzen als die älteste, früher auch den Nebensätzen gebührende Stellung ansehen wollen. J. Wackernagel endlich will gar die nhd. Regel (Verbum im Hauptsatze an zweiter, im Nebensatze an letzter Stelle) als das älteste, sogar in die indg. Urzeit zurückreichende Stellungsgesetz nachweisen. Alle diese Theorien scheinen mir nicht genügend auf die Thatsachen, d. h. auf den in den ältesten Stufen der verschiedenen germ. Sprachzweige vorliegenden Befund gegründet. Ich halte es für unzweifelhaft, daß die urgermanische Verbalstellung eine freie war,[1] d. h. das Verbum konnte sowohl im Hauptsatze als im Nebensatze ganz beliebig am Anfang, in der Mitte und am Schluß stehen, je nachdem es im Bewußtsein des Sprechenden früher oder später in die Erscheinung trat. Es würde also dasselbe Verhältniß sein, was für die Verbalstellung in der griechischen Sprache gilt.[2] Und wenn sich Ulfilas in seiner Uebersetzung hinsichtlich der Stellung des Verbums einfach an seinen griechischen Text hält, während er sonst doch in vielen syntaktischen Einzelheiten dem germanischen Sprachgefühle gegenüber dem Griechischen gerecht wird, so wird das einfach den Grund haben, daß diese Stellungen der gotischen Sprache entsprechend waren, oder zum mindesten nicht widerstrebten. Dabei könnte immerhin schon in der lebenden gotischen Sprache das Verbum gern vorn im Satze gestanden haben. Eine überwiegende Schlußstellung wenigstens ist keinesfalls anzunehmen. Dafür spricht, daß in den nach lateinischem Muster gebildeten gotischen Unterschriften der Urkunde zu Neapel der Anfangssatz zwar mit dem Latein Schlußstellung hat (z. B. *Ik Mêrila bôkareis handau meinai ufmêlida*), der darauf folgende *und*-Satz dagegen ebenso regelmäßig echt deutsch mit vorangestelltem Verbum fortfährt *(jah andnêmum)*, trotzdem die daneben stehenden lateinischen Muster ihr et . . . accepimus durch alle übrigen Satzglieder trennen und die dem Latein gemäßere Schlußstellung weiterführen.

Von der angenommenen ursprünglichen freien Stellung des Verbums aus ließe sich dann die Weiterentwicklung folgendermaßen denken. Für den nordischen Zweig nötigt nichts den einstigen Bestand einer Trennung der Verbalstellung im Haupt- und Nebensatze anzunehmen, ebensowenig

[1] Vgl. auch Löhner, Z. f. d. Phil. 14, 180.

[2] Ich möchte den Indogermanisten zu erwägen geben, ob nicht die freie Verbalstellung auch für die Grundsprache anzunehmen wäre.

wie fürs urgermanische. Die Nebensätze werden überhaupt im vorlitterarischen Leben der Sprache eine geringe Rolle gespielt haben und sind historisch aus Hauptsätzen entstanden, weshalb schon a priori die ursprüngliche Einheit der Verbalstellung für beide zu vermuten ist. Im urnordischen wird die durch die Inschriften für Hauptsätze bezeugte Schlußstellung auch in Nebensätzen neben den anderen Stellungen existiert haben. Dieselbe Entwicklung aber, welche im altnordischen die Anfangsstellungen in den Hauptsätzen bevorzugt hat, wird auch in den Nebensätzen gewirkt haben, so daß die Schlußstellungen gleichzeitig schwanden und im litterarischen altnordischen ein Unterschied zwischen Haupt- und Nebensatz hinsichtlich der Verbalstellung nicht vorliegt. Die neunordischen Litteratursprachen stimmen im wesentlichen mit dem altn. überein.

Den ältesten westgermanischen Stand kann uns die altags. Prosa vertreten. Hier zeigt sich deutlich der Ansatz zu einer Differenzierung zwischen Haupt- und Nebensätzen. In Nebensätzen sind hier die Schlußstellungen weit häufiger als in Hauptsätzen. Aber so wie die Schlußstellungen in Hauptsätzen noch reichlich begegnen, so sind andererseits in Nebensätzen die Anfangsstellungen noch durchaus beliebt, so daß die spätere Entwicklung der englischen Sprache keine Schwierigkeit fand beide Satzarten dadurch gleichzugestalten, daß die Schlußstellungen mehr und mehr verdrängt wurden.

Nur auf dem deutschen Boden ist dieser westgerm. Ansatz zur Differenzierung beider Satzarten aufgegriffen und schließlich konsequent durchgeführt worden. Das ahd. des 9. Jahrhunderts ist darin schon ein gutes Stück weiter, als das ags. Die Schlußstellungen sind für den Nebensatz schon weitaus herrschende Regel, wie dies aus der bekannten Speziallitteratur über die ahd. Syntax im einzelnen zu ersehen ist; eigentliche Anfangsstellungen, die im ags. noch häufig sind, sind hier ganz im Verschwinden. Freilich die reine Schlußstellung mit der Regelmäßigkeit, wie im schulmäßigen nhd., ist im altdeutschen noch nicht durchgeführt, aber das Verbum steht wenigstens weiter nach hinten, als im Hauptsatze und die Stellung ganz am Ende ist schon überwiegend im Gebrauch.

Englische Weihnachtslieder
aus einer Handschrift des Balliol College zu Oxford.

Mitgeteilt von Ewald Flügel
(Stanford University, Californien).

Die im folgenden veröffentlichten Weihnachtslieder stammen aus einem Sammelbuche, welches sich um die Wende des 15. Jahrhunderts ein Londoner Bürger, Richard Hill anlegte. Über diesen Richard Hill wissen wir außer den Nachrichten, die er in dies Sammelbuch eintrug, nichts. Er heiratete Margaret, die Tochter des späteren Mayors von London Harry Wyngar[1] oder Wynyar, und seine sieben Kinder wurden zwischen 1518 und 1526 geboren.

In sein Sammelbuch trug er Rezesse aller Art ein, machte darin Aufzeichnungen über seine Familiengeschichte, vor allem aber benutzte er es zur Eintragung von Liedern und Gedichten, von Lieblingsgeschichten aus Gowers Confessio Amantis, von den 7 weisen Meistern, von Dichtungen Sir Thomas Mores und Lydgates.

Die Perle der ganzen Handschrift ist eine Fassung der Nutbrown Maid — wohl die älteste, die wir überhaupt von dieser Ballade besitzen — aber auch die große Anzahl der Weihnachts- und Marienlieder, die der Besitzer des Sammelbuchs aus der katholischen Zeit in die protestantische gleichsam hinüberrettete, ist bemerkenswert.

Die ganze tiefe Minne des Marienkultes erfüllt diese Marienlieder, und auch die Weihnachtslieder in ihrer Einfachheit und Innigkeit und

---

[1] Über ihn finden wir in *Stow's Survay of London* (ed. 1603, p. 228): *John Wingar* Grocer Mayor 1504, was a great helper to the building of this church (St. Mary Wool Church in Walbrooke Warde zu London), and was there buried 1505; he gaue vnto it by his testament two large Basons of siluer and twenty pound in money.

in ihrem hier und da durchbrechenden echten Humor lassen sich den anderen bisher bekannten Sammlungen derselben an die Seite stellen und vermögen uns noch im 19. Jahrhundert in eine volle Weihnachtsstimmung zu versetzen.

Die Entstehungszeit dieser Lieder fällt keinesfalls mit der Abfassungszeit der Handschrift zusammen; die Lieder stammen, wie Reime und viele andere Gründe darthun, aus wesentlich älterer Zeit. Für einige davon sind auch ältere Fassungen vorhanden, auf die in den Anmerkungen aufmerksam gemacht ist. Für die größere Anzahl derselben scheint jedoch die Balliol-Handschrift die einzige Quelle zu sein, und das erhöht den Wert der sonst ja ziemlich späten Überlieferung.

1.[1]

[Fol. 177^{b}.] Mat^{er}, ora filiu^{m},
vt post hoc exiliu^{m}
nobis donet gaudiu^{m}
beator^{um} omniu^{m}!

1. Ffayre maydyn, who is this barne
that y^{ou} berist in thin arme?
Sir it is a kyng^{es} son^{e},
that in hevyn above dothe wonne! *mat^{er} ora &c.*

2. Man to fader he hath non^{e},
but hym self god alone!
Of a maydyn he wolde be born^{e},
to save ma^{n}kynd y^{at} was forlorn! *mat^{er} ora &c.*

3. The kyng^{es} browght hy^{m} p^{re}sens,
Gold, myrre & frankynsens
To my son full of myght,
Kynge of kyng^{es} & lorde of [r]yght! *mat^{er} ora &c.*

[1] Die Abkürzungen der Handschrift sind über den Zeilen aufgelöst in kleinem Drucke.

4. Ffayre maydyn p^ra^y for vs
vnto thy son, swet Ih^es^us,
y^at^ he will send vs of his g^ra^ce
In hevyn on high to haue a place! *mat^er^ ora &c.*

Explicit.

2.[1]

Newell, newell, newell, newell!
I thank^e^ A maydyn eu^er^ydele!

1. Vpon a lady fayre & bright,
so hartely I haue set my thowght!
In eu^er^y place, wher eu^er^ I light,
On her I thynk & say right nowght! *Newell! [&c.]*

2. She bare Ih^es^u ffull of pité,
y^at^ all y^is^ world w^ith^ his hond hath wrowght.
Soueraynly i^n^ mynd she is w^ith^ me,
For on her I thynk & say right nowght! *Newell!*

3. Trewe love, loke y^ou^ do me right
& send g^ra^ce y^at^ I to blis be browght!
Mary moder most^e^ of myght
On the I thynk & say right nowght! *Newell!*

4. God y^at^ was on the rode don
g^rau^nte y^at^ all me^n^ to blis be browght
& to mary I make my mone
For on her I thynk & say right nowght! *Newell!*

Explicit.

[1] Eine Übertragung eines ähnlichen ursprünglich weltlichen Liebesliedes auf geistliches Gebiet s. in den Reliquiae Antiquae 2, 255. Vgl. auch das Lied 'Shall no man know hur name for me' Anglia 12, 260.

3.

Now let vs syng both more & lesse
Of Crist^{es} co^{m}myng *Deo gracias!*

1. a virgyn pure || this is full sure,
Gabriell dide her grete ||
I$^{[n]}$ all her cure || I am full sure
eu^{er} dyde endure! *deo gracias!*

2. A babe was born || erly by y^{e} morn,
& layd betwen y^{e} ox & y^{e} asse;
y^{e} child they knew || y^{at} was born new ||
on hy^{m} y^{ei} blew: *deo gracias!*

3. An Angell full sone || sang fro^{m} abone
Gloria i^{n} excelsis!
y^{at} lady alon || myght make no mone ||
for love of on. *deo gracias!*

4. This babe vs bowght || wha^{n} we were browght ||
In to gret thowght & dredfull case!
Therfor we syng, both old & yonge
Of Crist^{es} co^{m}mynge *Deo gracias!*

Explicit.

4.

Ih^{es}us aut^{em} hodie
egress^{us} est de v^{ir}gine!

1. Whan Ih^{es}u Crist baptised was,
ye holy gost dessendid by g^{ra}ce.
ye ffaders voice was hard i^{n} y^{at} place:
hic est fili^{us} me^{us} dilect^{us} audite!

2. They were iij p^{er}sones in on lord,
ye son baptised was w^{ith} on accord;
ye ffader said y^{is} blessid worde:
hic est fili^{us} me^{us} dilect^{us} audite!

3. Considre now all cristante,
how ye fader said because of ye
ye gret mystery of ye trinyte!
hic est filius meus dilectus audite!

[Fol. 178b.] 4. Now Iheu as you art both god & man
& was[t] baptised at flome Jordan,
at owr last end we pray ye say than:
hic est filius meus dilectus audite!
Explicit.

5.

[Fol. 219a.] Aue maria, now say we so,
Mayd & moder wer neuer no mo!

1. Gaude Maria! cristes moder,
mary mylde of the I mene;
thou bare my lord, thou bare my broder,
thou bare a louly child & clene!
Thou stodyst full still withowt blyn
Whan in thy ere that arand was done so,
tho gracious god the lyght with yn *Gabrielis nuncio!*

2. Gaude maria [preva]lent with grace
Whan Ihesus thi son on the was bore,
ffull nygh thy brest thou gan hym brace,
he sowked, he sighed, he wepte full sore.
Thou fedest the flowr yat neuer shall fade
wyth maydens mylke & songe therto
lulley my swet! I bare the babe *Cum pudoris lillio!*

3. Gaude maria, thy myrth was away,
Whan cryst on crose thy son gan die,
ffull dulfully on gude fryday,
that many a moders son yt sye.
Hys blode vs browght from care & stryfe
his watery wovndes vs wisshe from wo,
the thyrd day from dethe to lyff *ffulget resurrectio.*

4. Gaude maria thou byrde so bryght,
bryghter than blossu[m] y[at] blowith on hill!
Joyfull thou were to se that sight,
whan the appostles so swet of will
All & su[m] dide shryk full shryll
Whan the fayrest of shape went you fro
ffro[m] erth to hevyn he styed ffull still,
Motu q[uod] fertur p[ro]prio.

5. Gaude Maria, tho[u] rose of Ryse!
Maydyn & moder both gentill & fre
p[re]ci[us] prynces p[er]les of pris,
Thy bowr ys next the trynyte!
Thy son as lawe askyth a ryght,
In body & sowle the toke hym to
Thou regn[es] w[ith] hym right as we fynde *In celi palacio.*

6. Now blessid byrde we p[ra]y the a bone,
be fore thy son for vs thou fall,
& p[ra]y hym as he was on the rode done
& for vs dranke a[i]sell[1] & gall,
That we may wone w[ith]yn y[at] wall,
Wher euer ys well w[ith]owt wo
& gravnt that g[ra]ce vnto vs all *In p[er]enni gaudio!*

Explicit de qui[n]que gaudia.[2]

6.

[Fol. 219[b].] Now we shulde syng & say: newell!
quia missus est angelus Gabriell!

1. ffrom hevyn was sent an angell of light,
vnto a cyte that nazareth hyght,
Vnto a mayd a bryde so bryght,
And full of bliss: *nome[n] maria virginis.*

---

[1] Ms.: asell. [2] So im Ms.

2. The angell went furthe nowght he sest,
before that mayden he hy^{m} sone drest,
He sayd: "all hayl! thou art full blest,
And graci^{ous}! *quia tecu^{m} est D^{omi}nus!"*

3. Whan Mary this hard a stoned was she,
And thowght what thys gretyng myght be!
The Angell her shewed of g^{ra}ce plente,
And gret solas, *Et dixit: maria ne timeas!*

4. The angell sayd: "thou maydyn mylde
thou shalt co^{n}ceyve & bere a chylde,
thy maydynhed shall neu^{er} be defyled,
call hym Ih^{es}us, *hic er[it] altissimi fili^{us}!"*

5. Whan mary, as bryght as crystall ston,
thes word^{es} hard, [she] answered a non
And asked how all this myght be done,
And sayd: "how so? *Quia viru^{m} no^{n} cognosco?"*.

6. The Angell said: "thou maydyn still
the holy gost shall the fulfill!"
The mayd answered w^{ith} woyse so shryll
And sayd mekely: *"Ecce ancilla d^{omi}ni."*

7. Sone aft^{er} this this chylde was borne,
In bedleme, In a wynters morne!
Now make we mery hym beforne
& syng *newell!* *quia miss^{us} est a^{n}gelus gabriell!*

Explicit.

7.

Nova, nova!
aue fit[1] ex eva!

1. Gabriell of hygh degre,
He cam down fro^{m} the trynyte!
[To] nazareth [in] galalye![2] *W^{ith} Nova!*

---

[1] Ms.: fitt.

[2] Ms.: *ffrom* n. *to* g.; die obige Verbesserung nach dem Ms. Eng. Poet. e. 1 in der Bodleian Library, Oxford, [fol. 27^{a}] woselbst sich eine ältere Fassung unseres Liedes findet.

2. he mete[1] a maydyn in a place
he kneled down be fore her face
he sayd: "hayle[2] mary, full of g^{ra}ce!" *W^{ith} nova!*[2]

3. y^{ou} shalt c^{on}seyve & ber a chyld,
y^{ow} y^{ou} w^{ith} syn wer nev^{er} defylyd!
y^{ou} hast fond grace, y^{ou} mary myld!" *W^{ith} nova!*[3]

4. When the mayden sawe all this,
she was sore abasshed ywys,
Lest that she had done a mys. *W^{ith} nova!*[4]

5. Then sayd the angell: "dred not you!
ye shall co^{n}ceyve in all vertu
A chyld whose name shall be Ih^{es}u!" *W^{ith} nova!*

6. Then sayd the mayde: "how may this be?
God^{es} son to be born of me?
I know not of ma^{n}ys carnalite." *W^{ith} nova!*

7. Then said the Angell a no^{n} ryght:
"the holy gost ys on the plyght,
y^{er} ys no thyng vnpossible to god almyght!" *W^{ith} nova!*

---

[1] he fond ye mayd al i^{n} hir place *(Bodl. Ms.)*
[2] & seyd Al heyl full of grace *(Bodl. Ms.)*.
[3] Die dritte Strophe ist nach dem *Bodl. Ms.* gegeben.
[4] Statt der Strophen 4—9 folgen im *Bodl. Ms.* die folgenden (die Worte in eckiger Klammer sind durch ein Loch im Ms. verloren):

4. ye byrd abasshed of all ble
answerd & seyd: 'how may y^{is} be?'
Ma^{n} thorow kynd towchyd non me [*w^{ith} nova*].

5. [The angell] seyd unto y^{at} free,
[The holy gost shal] ly3t i^{n} y^{e}
[God and man] i^{n} on shal be! [*w^{ith} nova*]

6. Syx monthy[s is] ner gon
Syn Ely[zabeth con]seyvyd John
She y^{et} was [barren will] a babe have borne! [*w^{ith} nova*]

7. The [ ] unto ye fere
'Now hys w[orde be d]on in me here,
& Godes maydyn now se me here!' [*w^{ith} nova*]

8. Then sayd the Angell a non:
"ytt ys not fully VI moneth a gon,
syth seynt elizabeth co^{n}ceyved seynt Iohn!" *W^{ith} nova!*

9. Then saide the mayde a no^{n} a hye:
"I am gods own truly!"
Ecce ancilla d^{om}ini! *W^{ith} nova!*

Explicit.

8.[1]

[Fol. 220^{a}.] Ther ys a flowr sprong of a tre,
The rote of it ys called Iesse!
A flowr of pryce
y^{er} ys no^{n} such i^{n} p^{ar}adice!

1. The flowr ys fresshe & fayer [t]he hewe,
ytt fad^{es} never, but euer ys ne[w]e,
The blessid stoke y^{at} yt on grew
Ytt was mary that bare Ih^{es}u!
A flowr of g^{ra}ce,
Of all flowers it ys solas!

2. The sede off ytt was god^{es} son[de],[2]
that god hy^{m} self sew w^{ith} his honde,
In nazareth that holy lond^{e}
And a maydyn yt fond!
A blessyd flowr,
Yt spryng^{es} neu^{er} but i^{n} mary bowr!

3. On knees gabriell that maydy^{n} gret,
The holy gost w^{ith} her he mett.
Betwen the^{m} two that flowr was sett,
Ant kept yt ys for it was dett.
And kyng^{es} lede
to bedlem y^{ere} yt began to sprede!

---

[1] Vgl. das Lied mit dem Kehrreim There is a floure spronge of a welle unter den Liedern der *Cambridge Univ. Lib.* Handschrift (mitgeteilt von Zupitza in Herrigs Archiv 89, 82). [2] Ms.: son.

4. Whan y[at] flowr began to spred[e],
And hys blosomys for to woyde,
Ryche & pore of eu[ery] lede,
Marveled how y[at] rose myght spred[e]!
Till on a day,
herdme[n] ca[m] y[at] flowr to asay.

5. Angels ca[m] owt of ther towr,
To loke on that fayer flowr,
Hole yt was in his colowr,
And hole yt was in his ardowr,
To be hold[e],
how such a flowr myght spryng i[n] mold[e].

6. Off lylly whit & rose of ryse,
Off prymrose & of flowr delyce,
Off all flowers in my devyce
The flowr of Iesse beryth the pryce!
ffor most of all,
to help owr sowles both gret & small.

7. I p[ra]yse the flowr of gud Iesse.
Of all the flowers y[at] eu[er] shall be,
Vphold the flowr of gud Iesse,
And worship it for [her][1] bewte,
for best of all
y[at] eu[er] was or eu[er] be shall.

Explicit.

9.

Make we mery in hall & bowr!
Thys tyme was born owr savyowr!

1. In this tyme god hath sent[e]
hys own son to be p[re]sent,
To dwell w[ith] vs in verame[n]t. *God y[at] ys owr savyour!*

---

[1] Ms.: ay.

2. In this tyme yat ys be fall,
A child was born In an ox stall
& after he dyed for vs all! *God &c.*

3. In this tyme an angell bryght,
mete iij shepardes vpon a nyght,
he bade them go a non ryght *to God yat ys owr saviowr.*

4. In thys tyme nowe p'ray we,
To hym yat dyed for vs on a tre
on vs all to haue pytee, *god yat ys owr saviowr!*
Explicit.

10.

[Fol. 220b.] Off a rose, a louely rose
And of a rose I syng a song!

1. Herkyn to me both olde & yonge,[1]
how a rose began to sprynge,
A fayrer rose to my lykyng
sprong yer neuer in kynges londe.

2. VI braunches ar on yat rose beme,[2]
They be both bryght & shene.
The rose ys called mary hevyn quene,
Of her bosum a blossum spronge.

3. The fyrst braunch was of gret myght,
That spronge on crystmas nyght!
The sterne shon over bedlem bryght,
yat men myght se both brode & longe.

4. The ijde braunch was of gret honowr,
yt was sent from hevyn towr!
blessyd be yat fayer flowr, *breke it shall the fendes bondes!*

---

[1] In der älteren bedeutend von dieser abweichenden Fassung dieses Liedes im Ms. Eng. Poet. e. 1. der Bodleian Library (fol. 21a) ist der Reim rein: 3yng.

[2] Bodl. Ms.: V branchis of yat rose yer ben.

5. The thyrd brau^{n}ch wyde spred,
ther mary lay in her bede,
The bryght strem iij kyngs lede
to bedle^{m} y^{er} y^{at} bra^{n}ch y^{ei} fond.

6. The iiijth brau^{n}ch sprong i^{n} to hell,
the fend^{es} bost for to fell,
ther myght no sowle y^{er} i^{n} dwell,
blessid be y^{at} tyme y^{at} bra^{n}ch ga^{n} spry^{n}g!

7. The Vth brau^{n}ch was fayer in fote,
y^{at} sprong to hevyn tope & rote,
y^{er} to dwell & be owr bote *& yet ys sene i^{n} p^{r}est^{es} hond^{es}.*

8. The VIth brau^{n}ch by & by,
yt ys the V Ioyes of mylde mary!
Now cryst saue all this cu^{m}pany,
& sende vs gud lyff & long!

Explicit.

11.

[Fol. 221^{a}.] Now syng we wyth Ioy and blys:
puer natus est nobys!

1. Mary flowr of flowers all,
hath born a chyld i^{n} an oxstall,
that lorde & prynce ys ou^{er} vs all! *pu^{er} nat^{us} est nobis!*

2. He was born on owr lady,
with owt weme of her body,
Godys own son truly! *pu^{er} nat^{us} est nobis.*

3. That chyld was don on the rode,
wyth hys flesshe & w^{ith} hys blode,
ffor owr helpe & for owr gud *pu^{er} nat^{us} est nobis.*

4. The iij^{de} day he rose & to hevyn went,
wytt & wysedom he vs sent,
ffor to kepe his cu^{m}aundement! *pu^{er} nat^{us} est nobis.*

5. He shall cu^{m} down at domys day,
w^{ith} blody wovnd^{es} I you say
As he dyed on gud fryday. *pu^{er} nat^{us} est nobis.*

6. Now p^{ra}y we to that hevy^{n} kyng
to send vs all his dere blessyng
shryft & hosyll at owr endyng! *pu^{er} nat^{us} est nobis.*

Explicit.

12.

[Fol. 221^{b}.] V^{er}bu^{m} p^{at}ris hodie,
p^{ro}cessit ex virgine!

1. The son of the fader of hevyn blys,
Was born at thys day I will not mys!
Man from thraldome to releve & l[is]se
p^{ro}cessit ex virgine!

2. He was born of a Virgyn pure,
not knowyng a ma^{n} as I you sure,
but all only by hevynly cure *p^{ro}cessit ex virgine!*

3. Gabryell the Angell dyde grett,
Mary knelyng in her closette,
Now ytt fulfillyd y^{at} sayd the p^{ro}fett:
p^{ro}cessit ex virgine!

4. Man be glad, thou hast a cavse w[h]y,
To thanke owr lord god y^{at} ys on hye,
ffor the to sofer & for to dye! *p^{ro}cessit ex virgine!*

Explicit.

13.

Now syng we, syng we,
regina celi letare!

1. Gabryell that Angell bryght,
bryghtt^{er} than the son lyght,
from hevyn to erth he toke his flyght, *regina coeli letare!*

2. In nazareth in that cyte,
be fore mary he fell on kne,
And sayd mary god ys w^{ith} the! *regina coeli letare!*

3. Hayle be thou mary of myt^{es} most,
In the shall lyght the holy gost
To saue the sowl^{es} y^{at} were lost! *regina coeli letare!*

4. Hayle be thou mary maydy^{n} shen,
fro^{m} the fend^{es} that be so kene,
Thou kepe & save vs all fro^{m} tene! *regina coeli letare!*

Explicit.

14.

Conditor alme sideru^{m},
et^{er}na lux crede^{n}ciu^{m}!

1. Ther ys a chylde borne of mary,
In saluac^{i}on of all vs,
That we shuld worship eu^{er}y day,
w^{ith} veni creator sp^{irit}us!

2. In bedlem in that holy place,
Thys blessid child born he was,
hym to s^{er}ue he geve vs g^{ra}ce *w^{ith} trinitat^{is} vnitas!*

3. The shep^{ar}d^{es} hard y^{at} Angels songe,
And worshypped god in trynyte,
y^{at} so nygh was them Amonge *ia^{m} luc^{is} orto sidere!*

4. Eche ma^{n} be gan to cry & call,
to hym that syttyth on hye,
to hys blis to bryng them all, *Ihe^{s}u saluator seculi!*

Explicit.

15.

Tyrly tirlow, tirly t^{ir}low
so merely the shep^{ar}d^{es} be gan to blow!

1.[1] A bowt the feld^{e} they pypyd ryght,
So meryly the shep^{ar}d^{es} be gan to blow,
A down fro^{m} hevyn y^{at} ys so hygh: *terly terlow!*

2. Angellys ther cam A cu^{m}pany,
w^{ith} mery song^{es} And melody,
The shep^{ar}des A non that ga^{n} a spye *t^{er}ly terlow!*

3. Gloria i^{n} excel[s]^{is} the Angels song,
& sayd y^{at} pease was p^{re}sent A mong,
To eu^{ery} ma^{n} y^{at} the feyth wolde fong! *t^{er}ly terlow!*

4. The shep^{er}d^{es} hyed them to bedlem,
to se that blessyd son beme
And ther they fond y^{at} glori^{us} leme! *t^{er}ly terlow!*

---

[1] Die Fassung im *Bodl. Ms.* (fol. 60^{a}) lautet:

1. Abowt ye fyld y^{ei} pyped full right,
even abowt ye midd^{es} off ye nyght,
Adowne ffrome heven y^{ei} saw cu^{m} a lyght. *Tyrle tirlo!*

2. Off angels y^{er} came a co^{m}pany,
w^{ith} mery song^{es} & melody,
ye shepp^{er}d^{es} a no^{n} gane the^{m} aspy. *Tyrle tyrlo!*

3. Gloria i^{n} excelsis ye angels song,
and said who peace was p^{re}sent a mong,
to ev^{er}y man y^{at} to the faith wold long. *Tyrle tyrlo!*

4. The shep^{er}d^{es} hyed the^{m} to bethleme,
to se y^{at} blyssid sons beme,
And y^{er} they found y^{at} glorious streme. *Tyrle tyrlo!*

5. Now preye we to that mek chyld,
& to his mothere y^{at} is so myld,
the wich was neu^{er} defylyd. *Tyrle tyrlo!*

6. That we may cu^{m} vnto his blysse,
Where joy shall neu^{er} mysse,
y^{an} may we syng in paradice: *Tyrle tirlo!*

7. I p^{ra}y yow all that be here,
fore to syng & mak good chere,
In ye worship off God thys yere. *Tyrle tirlo!*

5. Now p^{ra}y we to y^{at} meke chyld,
And to hys moder y^{at} ys so myld,
The whych was never defyled! *t^{er}ly terlow!*

Explicit.

16.

[Fol. 222^{b}.] To blis god bryng vs all & su^{m}
Xp̃e redemptor omniu^{m}!

1. In bedlem in that fayer cyte,
A chylde was born of owr lady,
lord & prynce y^{at} he shuld be, *A sol[i]s ort^{us} cardine*

2. Chyldren were slayn grett^{e} ple^{n}te,
Ih^{es}u for the love of the,
lett vs neu^{er} dampned be, *host[i]s Herodes! Impie!*

3. He was born of owr lady,
w^{ith}owt wemb of her body,
God^{es} son y^{at} syttyth on hye, *Ih^{es}u saluator seculi!*

4. As the so^{n} shynyth thorow ye glas,
Ih^{es}u in her body was;
to s^{er}ue hym, he geve vs g^{ra}ce! *o lux b^{ea}ta, trinitas!*

5. Now ys born owr lord Ih^{es}us,
that mad mery all vs!
Be all mery i^{n} thys howse, *exvltet celu^{m} lavdib^{us}!*

Explicit.

17.

Alleluya, A^{lle}l^{u}ia,
Deo p^{at}ri sit gloria!

1. Ther ys a blossu^{m} sprong of a thorn,
to sauė ma^{n}kynd y^{at} was forlorne,
As the p^{ro}fette sayd be forne! *Deo p^{at}ri sit gloria!*

2. Y^{er} sprong a well at maris fote,
that torned all y^{is} world to bote,
of her toke Ih^{es}u flesshe & blod^{e}. *Deo p^{at}ri &c.*

3. ffro^{m} y^{at} well y^{er} strake a strem,
owt of egipt in to bedlem,
god thorowgh his highnes t^{ur}ned yt a gayn. *deo &c.*

4. y^{er} was iij kyng^{es} of Dyu^{ers}s lond^{es}
They thowght a thowght y^{at} was strong,
Hym to seke & thanke A mong! *deo &c.*

5. They ca^{m} richely w^{ith} y^{er} p^{re}sens,
w^{ith} gold wyre & frankynsens,
As clerkys rede in y^{er} sequens. *Deo p^{at}ri sit gloria!*

6. The eldest kyng of them thre,
He went^{e} formost for he wold se,
what domys ma^{n} y^{at} this shuld be. *Deo p^{at}ri sit gloria!*

7. The medylmest kyng vp he rose,
He sawe a babe in armys close,
In medyll age he thowght he was. *deo p^{at}ri sit gloria!*

8. The yongest kyng vp he stode,
He made his offeryng rych & gud^{e},
To Ih^{es}u cryst that shed his blode. *deo p^{at}ri sit gloria!*

9. y^{er} shon a star owt of hevy^{n} bryght,
that me^{n} of erth shuld deme A right,
y^{at} this was Ih^{es}u full of myght. *deo p^{at}ri sit gloria!*

Explicit.

18.

In to y^{is} world now ys cu^{m}.
Xp̃e, redemptor omn^{ium}!

1. O worthy lord & most of myght, *Eterne rex altyssime!*
The to honowr we thy^{n}kyth ryght *ia^{m} luc^{is} orto sidere!*

2. As thou art lord of worthynes, *Conditor alme sider^{um}!*
All vs to bryng owt of derknes *Xp̃e rede^{m}ptor omn^{ium};*

3. W^{ith} bemys clere of righttuysnes *Aurora lucis rutilat!*
In Ioy y^{er}of w^{ith} all gladnes *uox clara ecce i^{n}tonat!*

4. Now glori^{us} lord & worthy kyng *Ih^{es}u saluator seculi!*
g^{rau}nt vs thy blis eu^{er}lastyng, *summ^{i} largitor premii!*

Explicit.

19.

Make we mery bothe more & lasse,
ffor now ys ye tyme of crystymas!

1. Lett no ma^{n} cu^{m} into this hall,
Grome, page, nor yet marshall,
But y^{at} su^{m} sport he bryng w^{ith} all!
for now ys the tyme of crystmas!

2. Yff that he say, he ca^{n} not syng,
sum oder sport the^{n} lett hy^{m} bryng!
y^{at} yt may please at thys festyng!
for now ys the tyme of crystmas!

3. Yff he say he can nowght do,
The^{n} for my loue aske hy^{m} no mo!
But to the stokk^{es} then lett hy^{m} go!
for now ys ye tyme of crystmas!

Explicit.

20.

What cher? gud cher! gud cher! gud cher!
Be mery & glad this gud newyere.

1. Lyft vp yor hart^{es} & be glad!
In cryst^{es} byrth the angell bad
say eche to od^{er}, yf any be sade: *What cher? &c.*

2. Now ye kyng of hevy^{n} his birth hath take,
Ioy & myrth we owght to make!
Say eche to oder for his sake: *What cher? &c.*

3. I tell you all w^ith^ hart so fre
Ryght welcu^m^ ye be to me!
be glad & mery for charite! *What cher? &c.*

4. The gudma^n^ of this place i^n^ fere
You to be mery he p^ra^yth you here!
& w^ith^ gud hert he doth to you say: *What chere? &c.*

Explicit.

21.

[Fol. 224^a^.] Can I not syng but Hoy!
the Ioly shep^ar^d made so mych Ioy!

1. The shep^ar^d vpon a hill he sat,
he had on hy^m^ his tabard & his hat,
hys tar box, his pype, & hys flagat,
hys name was called Ioly, Ioly Wat!
for he was a gud herd^es^ boy,
vt hoy!
for in hys pype he mad so mych joy,
Ca^n^ I not syng but hoy!

2. The shep^ar^d vpon a hill was layd,
Hys doge to hys gyrdyll was tayd,
He had not slept but a lytill br[a]yd[1]
but glo^r^ia i^n^ excelc^is^ was to hym sayd
vt hoy!
for i^n^ his pipe he mad so myche joy! *ca^n^ I not syng &c.*

3. The shep^ar^d on A hill he stode,
Rownd a bowt hy^m^ his shepe they yode,
he put hys hond^es^ vnder hys hode,
he saw a star as rede as blod^e^.
Vt hoy!
for i^n^ his pipe he made so myche joy, *ca^n^ I not syng &c.*

---

[1] Ms.: broyd.

4. Now farwell mall & also will,
for my love go ye all styll,
vnto I cu^{m} a gayn you till,
And eu^{er} more will ryng well thy bell,
vt hoy!
for i^{n} his pipe he made so mych Joy! *ca^{n} I not syng &c.*

5. Now must I go y^{er} cryst was borne
farewell I cu^{m} a gayn to morn
Dog kepe well my shep fro ye corn!
& warn^{e} well warroke whe^{n} I blow my horne!
Vt hoy!
for i^{n} hys pipe he made so mych joy! *ca^{n} I not syng &c.*

6. Whan wat to bedlem cu^{m} was,
he swet, he had gon faster tha^{n} a pace,
He fownd Ih^{es}u in a sympyll place,
be twen an ox & an asse.
vt hoy!
for i^{n} [his][1] pipe he mad so mych joy!
ca^{n} I not syng but hoy &c.

7. The shep^{ar}d. sayd a no^{n} ryght:
I will go se yon farly syght,
Wher as ye angell syngith on hight,
& the star y^{at} shynyth so bryght!
vt hoy!
for i^{n} [his][1] pipe he mad so mych Ioy,
ca^{n} I not syng but Hoy!

8. Ih^{es}u. I offer to the here my pype,
My scrype, my tarbox & my skyrte,
Home to my felowes now will I skype,
& also loke vnto my shepe!
vt hoy!
ffor in his pipe he mad so myche Ioy,
ca^{n} I not syng but Hoy!

---

[1] fehlt im Ms.

[Fol. 224^{b}.] 9. Now farewell, myne owne herd^{es} ma^{n} wat!
ye for god lady, even so I hat!
Lull well Ih^{es}u in thy lape,
& farewell Ioseph, wyth thy rown^{d} cape!
vt hoy!
for i^{n} hys pipe he mad so myche Ioy, *ca^{n} I not syng &c.*

10. Now may I well both hope & syng,
ffor I haue bene a cryst^{es} beryng,
home to my felowes now wyll I. flyng,
Cryst of hevy^{n} to his blis vs bryng!
vt hoy,
for i^{n} his pipe he mad so myche joy. *[ca^{n} I not syng &c.]*

Explicit.

22.

Now haue gud day, now haue gud day,
I a^{m} Crystmas & now I go my way!

1. Here haue I dwellyd w^{ith} more & lasse,
ffro^{m} halowtyde til ca^{n}dylmas!
And now must I fro^{m} you hens passe, *now haue gud day!*

2. I take my leve of kyng & knyght,
& erle, baron & lady bryght!
To wild^{er}nes I must me dyght! *now haue gud day!*

3. and at ye gud lord of this hall,
I take my leve & of gest^{es} all!
Me thy^{n}k^{es} I here lent doth call, *now haue gud day!*

4. And at eu^{er}y worthy offycer,
m^{ar}chall, panter, & butler,
I take my leve as for this yere, *now haue gud day!*

5. A noder yere I trust I shall
make mery in this hall!
yf rest & pease i^{n} ynglond may fall! *now haue gud day!*

6. But $ofty^{n}$ tymys I haue hard say,
y^{at} he ys loth to $p^{ar}t$ a way,
y^{at} oftyn byddyth: haue gud day! *now haue gud day!*

7. Now fare ye well all i^{n} fere!
Now fare ye well for all this yere,
yet for my sake make ye gudchere! *now haue gud day!*

Explicit.

23.

[Fol. 225^{b}.

Now synge we w^{ith} angelis
gloria in excelsis! } fote.

1. A babe is born, to blis vs brynge,
I hard a mayd lulley & synge;
she said, dere son, leve thy wepyng,
Thy fader is y^{e} kyng of blis. *now syng we &c.*

2. Lulley, she said & songe also
myn own dere son, whi art y^{ow} wo?
haue I not do as I shulde do?
Thy $grevau^{n}ce$ tell me what it is? *now $sy^{n}g$ we &c.*

3. Nay, dere mod^{er}, for y^{e} wepe I nowght,
but for y^{e} wo y^{at} shall be wrowght,
to me or I man kynd haue bowght,
was neu^{er} sorow lik it ywis. *now &c.*

4. pesse, dere son tell me not soo!
y^{ou} art my child I haue no moo!
shuld I se me^{n} myn own son sloo?
alas my dere son, what meanys y^{is}? *now &c.*

5. My $hond^{es}$ moder, y^{at} ye may see,
Shall be nayled vnto a tree!
My fete all so fast shall be,
men shall wepe y^{at} shall se this! *now $sy^{n}g$ &c.*

6. A, dere son hard is my happe,
see my child y^{at} sokid my pappe,
his hond^{es}, his fete y^{at} I dide wrappe
be so naylid y^{at} neu^{er} dide amysse! *now &c.*

7. A, dere moder, yet shall a spere,
My hart i^{n} sonder all to tere,
no wondre yf I carefull were,
& wepe full sore to thynk on this! *now &c.*

8. A, dere son, shall I se this?
y^{ou} art my child & I thy mod^{er} ywis!
Whan gabryell called me full of g^{ra}ce,
he told me no thyng of this! *now &c.*

9. A, dere moder thorow myn here
to thrust i^{n} thornes they will not spare!
alas moder I am full of care,
that ye shall see this hevyness! *now &c.*

10. A, dere son, leve thy wepyng!
y^{ou} bryngyst my hart i^{n} gret mornyng,
a carefull songe now may I syng,
This tydyng^{es} hard to me it is! *now &c.*

11. A, pece dere moder I the p^{ra}y
& co^{m}fort^{e} me all y^{at} ye may,
& syng by by lulley lulley!
To put a way all hevynes! *now sy^{n}g we &c.*

Explicit.

24.

[Fol. 227^{a}.] Syng we with myrth, Ioye & solace
In honowr of this Cristmas! } fote.

1. Glori^{ous} god had gret pyte,
how^{e} long^{e} mans sowle in payn shuld be.
he sent his son to mak^{e} vs free,

which ffor man^{es} sake,
Off a maydyn pure,
agaynst nature,
Owr flesshe dide take! *Sy^{n}ge &c.*

2. In bedlem owr saviowr,
with owt ffode in a manjowre
Was born, hit was his plesure
Best^{es} amonge!
Angell^{es} hevynly,
made armonye,
And Ioyfull songe! *Synge &c.*

3. The VIIIth day he was circoncised,
leste moyses lawe shuld be dispised,
A name to hy^{m} they haue devised,
Call hym Ih^{es}us,
ffor gabryell
his moder dide tell,
That it shuld be thus. *Synge &c.*

4. A newe made sterre more large & clere,
Than oy^{er} sterres than dide appere,
ffro Caldey the ffelosafers in fere
In to bedlem yt browght.
Ther it dide stond
Still, till that they ffonde
hym that they sowght! *synge we w^{ith} myrth &c.*

5. The kyng^{es} browght y^{er} offrynge,
gold: y^{at} betokneth a worthy kynge,
I[ncense][1]: p^{ri}esthode, myr: buryinge,
ffor his manhode.
The angell com,
Bade the^{m} go home,
not by herode! *Synge &c.*

---

[1] Ms. undeutlich: Isend^{e}.

6. Trust i^{n} god, ma^{n}, & in no^{n} other,
Mistrust hy^{m} not, he is thy broy^{er}!
Thow hast a mediatrix of his moder,
Syke ffor thy synne!
Crye marcy!
he will not denye,
Thy sowle to wynne! *Synge &c.*

Explicit.

25.

Now syng we right as it is
Quod puer natus est nobis! } fote.

1. This babe to vs now is born,
wo^{n}d^{er}full werk^{es} he hath wrowght,
he wold not lesse that was forlorn,
But agayn he hath vs bowght *And thus it is* |
ffor soth ywys | *he asketh no thyng* | *but y^{at} is his!*

2. A dulfull deth to hy^{m} was mente,
whan on ye rode his body was spred,
& as a theff he was ther hente,
and on a spere his liff was lede! *And thus it is,* |
ffor soth ywis, | *he asketh no thynge,* | *but y^{at} is his.*

3. Man why art thow vnkynd to me
What woldest thow I did for ye more?
Geve me thy trew harte, I p^{ra}y the,
yff thow be dampned it Ruthe me sore. *And thus it is,* |
ffor sothe ywis, | *he asketh no thyng,* | *but y^{at} is his.*

4. Man I love the! whom lovest^{e} thowe?
I p^{ra}y the torne to me agayn
& thow shalt be as welcom nowe
as he that never in syn was seyn *And thus it is* |
ffor soth ywys | *he asketh no thynge,* | *but y^{at} is his!*

Explicit.

26.[1]

[Fol. 228ª.] Caput apri refero
Resonens laudes d^{omi}no! } fote.

1. The boris hed^e in hond^{es} I brynge,
with garlond^{es} gay & byrd^{es} syngynge!
I p^{ra}y you all helpe me to synge, *Qui estis in conviuio!*

2. The boris hede I vnderstond^e,
Ys cheff^e s^{er}uyce in all this lond^e!
Wher so ever it may be fond^e, *Seruitur cu^m sinapio!*

3. The boris hede I dare well say,
anon after the XIIth day,
he taketh his leve & goth away! *Exiuit tu^nc de patria!*

27.

[Fol. 229ª.] Synge we all for tyme it is,
Mary hath born ye flowre delice! } fote.

1. ffor his love y^{at} bowght vs all dere,
lystyn lordyng^{es} that ben here,
& I will tell you In ffere,
wher of com ye flowr delyce. *Syng we &c.*

2. On Cristmas nyght, whan it was cold,
owr lady lay amonge best^{es} bolde,
& ther she bare I^{hes}u, Iosepff^e tolde!
& ther of com the flowr delice! *Syng we &c.*

3. Off y^{at} berith witnesse seynt Iohñ,
That it was of myche renown,
baptized he was in flom̃ Iordan,
& there of cam the flowr delice! *Synge &c.*

4. On good ffryday y^{at} child was slayn!
Betyn with skorges & all to fflayn
That day he suffred myche payn
& there of com the fflowr delice! *Sy^nge we &c.*

Explicit.

---

[1] Vgl. Anglia XII, 587 die Fassung dieses Liedes im Drucke von Wynkyn de Worde, v. J. 1521. Über den Eberkopf überhaupt s. Grimm, D. Myth. 1, 195.

28.

[Fol. 229^{b}.] I p^{ra}y you be mery & synge w^{ith} me,
In worship of Cristys nativite! } fote.

1. In to this world this day dide com,
Ih^{es}u Christe bothe god & man,
lorde & s^{er}uant in on p^{er}son,
born of ye blessid virgyn mary! *p^{ra}y &c.*

2. He y^{at} was riche w^{ith}owt any nede,
appered i^{n} this world i^{n} right pore wede,
to make vs y^{at} were pore in dede,
Riche with owt any nede trewly! *p^{ra}y &c.*

3. A stabill was his cha^{m}br^{e}, a crach was ys bed,
he had not a pylow to lay vnder his hed,
w^{ith} maydyns mylk^{e} y^{at} babe was ffedde,
In pore cloy^{is} was lappid ye lord almyghty! *p^{ra}y &c.*

4. A noble lesson here is vs tawght,
to set all worldly Riches at nawght!
but p^{ra}y we y^{at} we may be theder browght,
wher Riches ys ever lastyngly! *p^{ra}y &c.*

Explicit.

29.

Newell, newell, newell, newell!
this ys ye salutac^{i}on of gabryell. } fote.

1. Tydyng^{es} trewe
ther be com newe,
Sent from the trynyte,
By gabryell fro^{m} nazareth
to a cite of galely!
A clene maydyn,
A pure virgyn,
by her humylite,
hath born the p^{er}son
second in divinite! *newell!*

2. Whan that he presentid was,
beffore her ffayre visage;
In moste demvre & goodly wise
he did^{e} to her homage!
& send, lady,
ffro^{m} hevyn so hye,
That lord^{es} herytage!
ffor he of the
now born will be,
I am sent on the message! *newell!*

3. Hayll virgyn celestiall,
The mekeste y^{at} ever was!
hayll temple of the deite!
hayll virgyn pure,
I the ensure
with in a lytill space,
Thow shalt co^{n}ceyve,
& hy^{m} receyve,
That shall brynge gret solas. *newell!*

4. Than bespak the virgyn agayn,
& answered womanly,
what so eu^{er} my lord co^{m}aundith me,
I will obbey trewly!
Ecce su^{m} humillima
ancilla d^{omi}ni
Secu^{n}du^{m} verbu^{m} tuu^{m}
fiat michi! *newell!*

30.

[Fol. 230^{b}]. What hard ye not ye kyng of I^{e}r^{usal}em,
Is now born in bethelem!

1. I shall you tell a gret m^{er}vayll,
how an angell ffor owr avayll,
Com to a mayd, & said all hayll! *What hard &c.*

2. All hayll, he said & full of grac^{e}!
god is w^{ith} the now i^{n} this place,
A child y^{ou} shalt bere in lytill spac^{e}! *What hard &c.*

3. A child, she said, how may that be?
y^{er} had never no ma^{n} knowlage of me!
ye holy gost, he said, shall light in the! *What hard &c.*

4. And as y^{ou} art, so shall thow be,
The angell sayd, in virgynite,
beffore and aft^{er} in euery degree! *What hard &c.*

5. The mayd answered ye angell agayn:
Yf god will y^{at} this be sayn,
The word^{es} be to me ffull fayn! *What hard &c.*

6. Now will we all i^{n} reioysynge,
y^{at} we haue hard y^{is} good tydyng,
to y^{at} child *te Deu^{m}* synge, *te deu^{m} laudamus!*

Explicit.

31.

Wassail, wassayl, wassail, syng we,
In worshipe of Crist^{es} natiuite!

1. Now Ioy be to the trynyte,
ffader, son & holy gost,
that on god is in trynite,
ffader of hevyn of myght^{es} most! *wassail!*

2. And joy to the virgyn pure,
y^{at} eu^{er} kepte her vndefiled,
gru^{n}did in g^{ra}ce, i^{n} hart full sure,
& bare a child as maydyn myld! *wassail!*

3. Bethelem & ye sterre so shen^{e},
y^{at} shon iij kyng^{es} for to gide,
bere witnesse of this maydyn clene,
the kyng^{es} iij offred that tide! *wassail!*

4. And shep^{ar}dis hard a[s] wretyn is,
ye joyfull songe y^{at} y^{er} was songe,
Glorya in excelsis!
w^{ith} Angell^{es} voys it was owt ronge! *wassail!*

5. Now Ioy be to ye blessid full child,
& joy be to his moder dere!
Ioy we all of y^{at} maydyn myld,
& Ioy haue they y^{at} make good chere. *wassail!*

Explicit.

32.

[231^{b}.] Man meve thy mynde & Ioy this fest
verytas de t^{er}ra orta est!

1. As I cam by ye way,
I saw a sight semly to see!
Thre shep^{ar}d^{es} rangyng in a kay,
vpon ye felde kepynge ther ffee,
a sterre, they said, they did espie,
kastyng the bemes owt of ye est,
and Angell^{es} makyng melodye *veritas de t^{er}ra orta est!*

2. Vpon y^{at} sight they were a gast,
sayinge thes word^{es}, as I say the:
"to bedlem shortly lett vs hast
& thes we shall ye trowthe see!"
The angell said vnto the^{m} all iij,
To y^{eir} co^{m}fort or eu^{er} he seste:
"*co^{n}solamini & mery be,* *veritas de terra orta est!*"

3. ffro^{m} hevyn owt of ye highest see,
right wisnes hath taken ye way,
w^{ith} m^{er}cy medled ple^{n}tuowsly,
& so co^{n}seyved in a may,
miranda res this is in fay!
So saith the p^{ro}phet in his gest.
now is he born, scripture doth say: *veritas de t^{er}ra orta est!*

4. Than passed ye shep^{ard}^{es} fro^{m} y^{at} place,
& folowed by ye sterres beme,
y^{at} was so bright affore y^{eir} face,
hit browght the^{m} streight vnto bethlem.
so bright it shon, on all ye realme,
tyll they ca^{m} y^{er}, they wold not rest,
To Iary & Ierusalem! *Veritas de t^{er}ra orta est!*

Explicit.

33.

All this tyme this songe is best:
verbu^{m} caro factu^{m} est!

1. This nyght ther is a child born,
That sprange owt of Iessis thorn,
we must synge & say ther fforn *v^{er}bu^{m} caro factu^{m} est!*

2. Ih^{es}us is the child^{es} name,
& mary myld is his dame,
all owr sorow shall torn to game, *v^{er}bu^{m} caro factu^{m} est!*

3. Hit ffell vpon high mydnyght,
the sterres shon both fayre & bright,
The angell^{es} song w^{ith} all y^{eir} myght *v^{er}bu^{m} &c*

4. Now knele we down on owr kne,
& p^{ra}y we to the trynyte
Owr helpe, owr socowr for to be! *v^{er}bu^{m} &c.*

Explicit.

34.

[Fol. 248^{b}.] Now syng we, syng we:
gloria tibi d^{omi}ne!

1. Cryst kepe vs all, as he well can,
a solis ortu[s] cardine!
ffor he ys both god & man,
qui nat^{us} est de virgine! *Syng we &c.*

2. As he ys lord both day & nyght
venter puellae baiulat,
so ys mary moder of myght,
secreta que non noverat. *Syng we &c.*

3. The holy brest of chastyte,
verbo con[c]epit filium.
So browght be fore ye trinite,
vt castytatis lyllyum! *Syng we &c.*

4. Betwen an ox & an asse
enixa est puerpera
In pore clothyng clothed he was
[Qui] regnat super ethera! *Syng we &c.*

Explicit.

35.[1]

[Fol. 251a.] Nay, nay, Ive it may not be Iwis!
for holy must haue ye mastry as ye maner is!

1. Holy berith beris | beris red ynowgh!
ye thristilcock, ye popyn gay daunce in euery bowgh!
well away, sory Jvy what fowles hast thow,
but ye sory howlet yat syngeth: how how!

2. Ivy berith beris as blak as any sho
yer commeth ye woode coluer & fedith her of tho:
She liftith vp her tayl & she cakkes or she go:
She wold not for [her life] serue holy soo!

---

[1] Vgl. andere Streitgedichte zwischen Epheu und Stecheiche in dem Ms. Eng. Poet. e. 1. der *Bodl. Library* fol. 30a; 53b; 54a (in Wrights Neudruck Nr. 40. 69. 70). — Eine frühere Version des obigen Liedes mit hübschen Abweichungen s. in *J. Ritson's Ancient Songs & Ballads* 1, 113. Ein zum Liebeslied gewendetes Gedicht von *Iue* und *holy*, von Heinrich VIII. gedichtet, s. Anglia XII, 237. Über den Gegenstand s. *Brand's* Pop. Ant. (ed. Ellis) I, 519 ff.; über den *Holly-boy* und das *Jvy-girl* in Kent, eb. 1, 68. Vgl. über das Grün überhaupt *Liebrechts* Ausg. der *Otia Imper.* 179. In Isidors Etym. Lib. XVII 9, 23 heißt es: Hederae frigidae terrae indices sunt, ut physici dicunt. Nam antipharmacum ebrietatis est, si qui potus hedera coronetur.

6*

[Fol. 251^{b}.] 3. Holy w^{ith} his mery me^{n} they can dance i^{n} hall!
Ivy & her Ientyl wome^{n} can not dance at all!
but lyke a meyny of bullok^{es} i^{n} a wat^{er}fall,
or on a whot somersday whan they be mad all! *nay &c.*

4. Holy & his mery me^{n} sytt^{es} in cheyris of gold
Ivy & her Ientyll wome^{n} sytt w^{ith}owt in ffold
w^{ith} a payre of kybid helis cawght w^{ith} cold!
So wold I y^{at} eu^{ery}y ma^{n} had, y^{at} w^{ith} yvy will hold!

Explicit.

Wie Altes im Berner Volksmunde fortlebt.

Aus dem Sprachgebiete von Jeremias Gotthelf.

Von Heinrich Stickelberger
(in Burgdorf in der Schweiz).

In seiner Abhandlung 'Über Jeremias Gotthelfs Erzählungen und Bilder aus der Schweiz' sagt Julius Stiefel: 'So erscheinen die beiden Gestalten (Christen und Elsi, 'die seltsame Magd') ethisch rein und schön, heldisch groß und doch ganz volkstümlich und einfach — als stilvoll gehobene und verklärte Typen jenes markigen Menschenschlags, welcher seit Jahrhunderten in immer gleicher Art in den Landen der Aare und Emme hauset, echtes Kernholz des Schweizertums; jener stämmigen, barsch-tüchtigen Männer, jener wohlgethanen, hochgewachsenen, herb-herrlichen Frauen'.[1]

In dieses mir seit mehr als einem Jahrzehnt vertraute Gelände, das mir durch meinen Beruf zur zweiten Heimat geworden ist, möchte ich den verehrten Leser heute führen. Nur zwei Stunden oberhalb Burgdorf, wo ich meinen Wirkungskreis gefunden habe, liegt hoch über der Emme das Dorf Lützelflüh. Das Landschaftsbild erhielt neulich ein etwas verändertes Aussehen, indem der alte Holzturm der Kirche, in der Albert Bitzius von 1832—1854 predigte, einem steinernen weichen mußte. Was aber der Hauptsache nach sich gleich geblieben, ist die markige 'währschafte' Mundart dieses Thales, die fast auf jeder Zeile der meisterhaften Bauerngeschichten durchscheint, und die dem Dialektforscher unerschöpflichen Stoff darbietet. Darin liegt ja gerade die sprachliche Bedeutung dieses Schriftstellers, von der fast jede Seite des deutschen Wörterbuches Zeugnis

---

[1] Festschrift der Kantonsschule in Zürich zur Begrüßung der XXXIX. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner. Zürich 1887, S. 109 des Sammelbandes.

ablegt. Begreiflicherweise reizten mich die zahlreichen Eigentümlichkeiten von Anfang an zu Aufzeichnungen, die im Laufe der Zeit zu einer stattlichen Sammlung heranwuchsen. Zwar gründet sich meine Kenntnis der Emmenthaler Mundart nicht speziell auf die nähere Umgebung von Lützelflüh; da es aber bei dieser Darstellung nicht hauptsächlich auf lautliche Verhältliche ankommt, so hat es nicht viel zu sagen.

Vielleicht erwartet der Leser Verweisungen auf Jeremias Gotthelf. Obschon ich auch über diesen Schriftsteller Sammlungen angelegt habe, ließ ich sie doch hier beiseite, da es mir darum zu thun war, die lebende Mundart zur Geltung zu bringen; ich wollte zeigen, wie diese Sprache jetzt noch leibt und lebt. Darum ist, außer wo ich es ausdrücklich bemerkt, nichts aufgenommen worden, was ich nicht hier oder in der Umgegend mit eigenen Ohren gehört habe. Viel benutzt wurde das im deutschen Wörterbuch häufig zitierte Glossar zu Jeremias Gotthelf von Albert von Rütte,[1] das freilich als Dialektquelle mit Vorsicht zu gebrauchen ist, weil es die höchst ungenaue und für Nichtschweizer leicht irreführende Schreibung der Quelle beibehält.

Als Gegenstand der Beobachtung eignet sich in lautlicher und kulturgeschichtlicher Hinsicht die Berner Mundart sehr gut, und doch ist sie wissenschaftlich noch fast gar nicht bearbeitet worden. Was ihr einen festen Grund verleiht, ist der zähe Charakter der Berner, die, in ihrer Hauptmasse aus Bauern bestehend, mit ganzer Seele an ihren Bräuchen hangen, obschon sie politisch meist dem Fortschritt huldigen. Natürlich hat sich der nivellierende Einfluß der Eisenbahnen und des sonstigen Verkehrslebens auch hier geltend gemacht; doch findet man mehr Eigenart als z. B. im Kanton Zürich. Schon das spricht für den konservativen Sinn des Volkes, daß die Anrede 'Sie' erst im achten Jahrzehnt in den Städten aufgekommen ist und auch jetzt noch keineswegs das alte 'Ihr' zurückgedrängt hat. Auf dem Lande ist 'Sie' noch gänzlich unbekannt, während in der Ostschweiz bereits der Pfarrer seine Bauern mit 'Sie' anredet. Das 'Ehren', wie das Ihrzen genannt wird, ist auf dem Lande noch das

[1] Erklärung der schwierigen dialektischen Ausdrücke in Jeremias Gotthelfs (Albert Bitzius) gesammelten Schriften. Zusammengestellt von Alb. von Rütte, Pfarrer. Berlin 1858.



Höchste. Bis vor wenigen Jahrzehnten wurde in dem großen, jetzt halb städtischen Dorfe Langnau sogar der Pfarrer mit 'Du' angeredet, wenigstens auf den entlegenen Höfen. Der Volksdichter Wiedmer in Signau, dessen Lied

Niene geit's so schön u lustig,
Wie deheim im Emmethal

in aller Munde ist, singt in demselben Gedichte:

Da isch nüt vo Kumplimente,
Allem seit me numme 'du'.

Mir selbst ist es auf meinen Wanderungen über die Emmenthaler Berge, einige Stunden von dem gewerbreichen Städtchen Burgdorf, öfters begegnet, daß ich von Bauern geduzt wurde. — Der Dialekt sitzt auch den Städtern so im Blut, daß die meisten Leute behaupten, lieber französisch als hochdeutsch sprechen zu wollen. Darum wird denn auch überall, außer in Schule und Kirche, die Mundart gesprochen, vor Gericht und in Volksversammlungen, ja sogar im Ratssaale; auch Lehrerkonferenzen werden im Dialekt geleitet. Es fragt sich freilich, ob die hier gesprochene Mundart nicht eher zum Ruin als zur Reinhaltung des Dialektes beiträgt.

Von dem hier mitgeteilten Sprachgut verdanke ich vieles Fräulein Rosa Grieb, die früher Lehrerin in Tannen, einem zwei Stunden von hier entfernten abgelegenen Gehöfte war, wo die Emmenthaler Mundart noch möglichst unverfälscht gesprochen wird. Die Lautform dieses Ortes habe ich denn auch zu Grunde gelegt. Die Stadt Burgdorf bildet den Übergang vom Emmenthal zum Oberaargau, weshalb hier verschiedene Mundarten sich kreuzen, wozu noch die Verkehrsverhältnisse als die Reinheit trübend treten. Es finden sich hier beisammen: 1. der stadtbernische Dialekt, die Mundart der Gebildeten, 2. der oberaargauische, 3. der Dialekt des untern Emmenthals. In der Darstellung der Lautverhältnisse durch die Schrift mußte ich mich auf die notwendigsten Zeichen beschränken, um nicht das Interesse an dem Inhalt durch buntscheckigen, schwer leserlichen Druck zu stören; so verwende ich denn nur Längenstriche und im Notfall Accente. Die gutturale reine Tenuis (ohne Hauch!)

bezeichne ich nach schweizerischer Weise mit gg, die gutturale Affricata mit k, ck; st, sp bedeutet immer scht, schp. Tonloses e habe ich nicht unterschieden, da es sich aus dem Zusammenhang ergiebt, wo es so zu sprechen ist. Die Längen von ä, ö, ü bleiben unbezeichnet.

Indem ich die Mittel des poetischen Ausdrucks und der Veranschaulichung voranstelle, behandle ich zuerst

Alliteration, Ablaut und Reim.

Die hier aufgeführten Redensarten, Ausdrücke und Sprichwörter sind keineswegs immer aus der älteren Sprache und Literatur zu belegen; aber sie führen sicher in eine ältere, zum Teil sehr entlegene Zeit zurück, in eine Zeit, wo die sprachbildende Kraft noch in voller Blüte stand.

Der Stabreim tritt tautologisch auf in der durchaus nicht aus der Schriftsprache entlehnten Redensart i säge's frank u frei 'ich sage es frank und frei', blut u bloss, 'nackt und bloß' (vgl. Uhland, Fortunat 1. Buch, Str. 9: Blutt und bloß bin ich hieher gebracht), mi cha si nid rode-n-u nid rüere, 'man kann sich nicht regen und nicht rühren' (roden allein s. DWB. VIII, 1108). Wenn nicht gleiche, so doch ähnliche Begriffe werden zusammengestellt in bīste-n-u bräste, 'stöhnen und kränkeln' (vgl. bärsten Stalder I, 137), uf all wīs u wäg, 'auf jegliche Weise (Sanders citiert aus Schaidenreißer: 'Weise und Weg zu suchen, wie er sich entledige').

Nicht tautologisch sind: nüt des mē u nüt des minger, 'nicht mehr und nicht weniger', loteréi isch lúmperei, 'Lotterie ist Lumperei' vielleicht mit Anspielung auf verlottern.

Mit der Alliteration ist der Ablaut vereinigt in der allgemein schweizerischen Redensart er versteit weder gix no gax, 'er versteht keinen Deut' (s. Schweiz. Idiotikon II, 567, DWB. bei Kicks und Kicksbacks) und in dem spezifisch bernerischen nigelnagelneu, 'funkelnagelneu'. Das Schaukelpferd heißt gīgampfiross (s. Idiotikon II, 319), verzärtelt verbipäpelet, wahrscheinlich von bape, Brei.

Der Reim tritt selten in Redensarten auf; doch ist das in der Schweiz vielverbreitete rübis u stübis auch bernerisch; nach Adolf Socin, Zeitschrift für deutsche Philologie 24, 235, bedeutet es 'Rumpf und Stumpf'. Die prächtige Personifikation Der hätti u wetti sī brüeder

g'sī u 's het kene nüt g'hā, 'der Hätt' ich und der Wollt' ich sind Brüder gewesen, und es hat keiner nichts gehabt', erwähnt auch Sutermeister, Die schweizerischen Sprichwörter der Gegenwart S. 142; ohne Reim hat Basel: 'Der Wenni und der Hätti' rc. Seiler, Die Basler Mundart, führt freilich das Sprichwort in der von mir citierten Form an, aber das ist die Mundart von Baselland; Baselstadt kennt die Form wett nicht, sondern hat dafür wott, die im Berner Dialekt nur indikativisch gebraucht wird.

Wie in dem zuletzt genannten Sprichwort eine Verbalform personifiziert erscheint, so spielt in einem andern ein Diminutiv diese Rolle:

D's brieggeli u d's lächeli
Sī z'äme-n-i eim chächeli

(Das Weinen und das Lachen sind zusammen in einem Töpfchen).

Andere gereimte Sprichwörter sind:

Z' wēni u z' vīl
Verhürnt alli spīl,

in Binders Sprichwörterschatz Nr. 4037:

Zu wenig und zu viel
Ist des Teufels Spiel.

Das im Idiotikon II, 1632 fehlende Zeitwort heißt: hornig, schartig machen, verderben.

G'māch am Bāre —
G'māch am Chāre

(gemach an der Raufe — gemach am Karren) hat den Sinn des Sprichworts (Sutermeister S. 134): 'Wer nüt (nichts) zum Esse-n isch, isch nüt zme Werche'.

Wie Hildebrand DWB. V, 2441 erwähnt: 'Ein guter krumm ist nie viel um', so sagt der Emmenthaler:

E guete chrumm
Isch nid um.

Ich weiß nicht, ob das Sprichwort aus einer anderen Schweizer Mundart entlehnt ist, da sich sonst noch die altertümliche Wortform chrump im Bernerdeutsch erhalten hat.

Nur mit Assonanz versehen ist der hausbackene Spruch:

Em äbe n i d's bett, em morge nie ūf,
Das isch bi de fule lüte der brūch,

ähnlich bei Sutermeister S. 124: 'Früe is Bett und spot uf ist alle fuule Lüte Bruuch' (im Berner Dialekt sind die Vokale in fule lüte gekürzt).

Unter den Mitteln des poetischen Ausdrucks erwähne ich noch

die altdeutsche Versmessung.

Diese hat sich bekanntlich in Kinder- und Volksreimen erhalten, weil sie zum Teil gesungen oder im Ringelreihen 'gesungen und gesagt' werden. So braucht Andreas Heusler 'Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst' (8. Heft der Germanistischen Abhandlungen S. 47) die Kinderreime aus Wintelers Kerenzer Mundart, um den $^{4}/_{4}$ Takt und die dipodische Messung zu erklären. Aus meiner eigenen, der Schaffhauser Mundart, könnte ich Beispiele genug anführen. Im Kanton Bern weisen die Kinderreime nicht den konservativen Charakter auf, den man nach dem sonstigen Geiste der Mundart erwarten sollte. Entschieden entlehnt, schon wegen des daktylischen Rhythmus, und viel zu schnadahüpfelmäßig klingt der Volksreim:

Mi schatz isch kei engel,
U dess bi-n-i frō,
Süsch hätt i 'ne g'sugget,
Iez ha-n-ig 'ne nō.

Trotz der Entlehnung sind aber die Wortformen echt mundartlich, wie das Intensivum von sūge, sugge, zeigt. Die zweite Strophe enthält im ersten Vers dreisilbige Senkung:

Mi schatz isch nid vo zucker,
U dess bi-n-i frō,
Süsch hätt er zwē fäcke
U flūg mer dervō.

Der beliebteste Rhythmus ist die vierzeilige Strophe, die abwechselnd vierhebige Verse mit stumpfem Schluß und dreihebige Verse mit stumpfem oder klingendem Schluß enthält:

We-n-eine tannig hose het
U hagebuechig strümpf,
So cha-n-er tanze wie-n-er will,
Es git em kener rümpf.

(kener ist nicht allenfalls Genitiv, sondern Accusativ Pluralis; viele Fürwörter bilden die Mehrzahl auf —er, wohl nach Analogie der Substantiva mit dieser Endung).

In diesem Tone, aber mit klingendem Schluß in den dreihebigen Versen geht auch das auf den Kiltgang bezügliche Lied vom Bauernkätzchen

We-n-ig es purechätzeli (Bauernkätzchen) wär,
So wett i lēre mūse,
Am ābe spāt i d's gädeli gā,
Am morge wider use.

Antwort des Mädchens:

U we du mir i d's gädeli geisch (gehst),
So wīrf i di mit steine,
De hesch es de, de hesch es de (du hast es dann),
Blīb d's anger māl deheime.

Dieses Lied findet sich auch in den sehr selten gewordenen 'Kühreihen' als Nr. 43 (Text zu der Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern. Von Joh. Rud. Wyß, Professor. 4. Ausgabe. Bern, J. J. Burgdorfer, 1826).

Aber auch diese Rhythmen deuten nicht auf hohes Alter, da ihnen das Hauptkennzeichen desselben fehlt, die aufeinander folgenden Hebungen; dieses findet sich hingegen in dem Kindersegen:

Heile heile säge,
Drei tāg räge,
Drei tāg schnē,
Tuet dem Hänseli (oder anderer Name) nümme wē.

Doch verrät der Schluß der beiden ersten Zeilen Entlehnung aus einer anderen Schweizermundart; das ä in säge und räge müßte nach dem Verse lang sein, wie es denn auch z. B. in Basel ist.

Richtigen altdeutschen Rhythmus hat der Kindervers, den ich auf der Straße im Ringelreihen in der bekannten eintönigen Weise recitieren hörte:

A'dàm und E'và,
Die hätten si'eben Sö'hnè;
Die áßen ni'chts und tránken ni'chts
Und wáren àlle wu'nderli'ch
Und màchten alle só.

Die schriftdeutsche Form läßt aber mit Sicherheit auf fremde Herkunft schließen. Dagegen vereinigt das S. 89 erwähnte Sprichwort alte Metrik mit mundartlicher Form; doch wird, wenigstens im ersten Vers, der ursprüngliche Tonfall verwischt:

Z'wē'ni u z' vī'l
Verhü'rnt àlli spī'l.

Statt der vierten Hebung muß man sich eine Pause denken.

Alle vier Takte hat ein mundartliches Kindergebet bewahrt, welches das Idiotikon I, 332 in zürcherischer Form wiedergiebt; leider tritt bei der Art, wie es heruntergeleiert wird, das Aufeinanderstoßen der Hebungen nicht recht zu Tage. Ich setze die Accente so, wie sie die ursprüngliche Metrik verlangt:

Iéz weì mer (wollen wir) nídergā̀
Sächzä'che-n-ä̀ngeli mít is lā̀
Zweú zùr hoútetè (zu Häupten),
Zweú zùr fúessetè,
Zweú zur lìngge sítè,
Zweú zur rä̀chte sítè,
Zweú, dàs is (die uns) téckè,
Zweú, dàs is wéckè,
Zweú, dàs is spī'sè,
Zweú, dàs is wī'sè
I d's ē'wig sä̀lig lä'be-n-àme.

Das Amen wird dem tief poetisch gedachten Gebet wie ein Bestandteil des vorhergehenden Wortes angehängt; der Reim fehlt dem letzten Verse ganz.

Eine merkwürdige Altertümlichkeit in der Flexion zeigt

das prädikative Adjektiv.

Dieses hat sich im Emmenthal wie z. T. noch im Mittelhochdeutschen (vgl. Weinhold, mhd. Grammatik § 497), die Abwandlungsfähigkeit in bezug auf das Geschlecht gewahrt; so heißt es: Dä huet isch mīne (e = er), die chue isch mīni, das ching (Kind) isch mīs. Ist einer erzürnt, so ist er toube, seine Frau oder sein Kind aber sagen: I bi toubs. Das Neutrum für die Frau ist nichts auffallendes für den Kenner der Mundart, wird doch zu den weiblichen Namen der Artikel immer in dieses Genus gesetzt, z. B. d's Marei. Nach des Tages Last und Hitze sagt der Bauer: i bi müede oder i bi fule; ein Knabe, den sein Vater gescholten hat, ist linge (lind, weich, zerknirscht). Eine freundliche Frau ist freini (frein ist eine Nebenform von frei, s. Idiotikon I, 1256 ff.). Das mundartliche Lied 'Lueget, vo Berg und Thal Flieht scho der Sunnestrahl' verrät deutlich die Mache durch den Vers: 'Sternli, wie bist du so fryne!' — Eine auch bei Jeremias Gotthelf häufige Wendung ist: 's düecht mi strängs (es deucht mich streng, d. i. stark, schwer. Wenn einer den rūme (Schnupfen) hat, so ist er schnüderige, eine Frau oder ein Kind schnüderigs. Auch in der übrigen Schweiz sagt man von einem Betrunkenen: er isch volle, was an die nhd. erstarrte Adjektivform voller erinnert, die sich z. B. in Wielands Übersetzung 'Schaut die Mutter voller Schmerzen' findet, wo sich freilich die nämliche Endung auf ein Femininum bezieht.

Auf dem Lande sind die flektierten Formen des prädikativen Adjektivs die regelmäßigen; hier in der Stadt kommen sie mehr nur in stehenden Redeweisen, wie das isch mīs, i bi fule vor.

Nirgends zeigt sich der altehrwürdige Charakter der Mundart besser als in der

Wahl der Worte.

Im gewöhnlichem Gespräche fühlt man sich oft direkt ins Mittelalter zurückversetzt.

Die Stadt Burgdorf wird von den vier 'Flühen' (flue, Pl. flüe, Dat. flüene) beherrscht, die seiner Lage ein eigenartig malerisches Gepräge verleihen. Das Wort lebt aber nicht nur in diesen und in dem Ortsnamen Lützelflüh fort, sondern ist die allgemeine Bezeichnung für Fels und wird auch zu Vergleichen gebraucht: das ich e mā wie-n-e flue oder wie-n-e fluesatz (Absatz eines Felsens). Östlich von Burgdorf liegt am Fuße des 'Heiliglandhubels' die Lueg (mhd. *luoc* Lagerhöhle des Wildes). Da man von da eine schöne Alpenansicht genießt, denken die Leute an luege, lugen, was auch nicht falsch ist, nur daß nicht Lueg von luege, sondern mhd. *luogen* von *luoc* stammt. Die Biene kommt als Diminutiv beiji oder beijeli (mhd. *bîe*) vor, der Bienenschwarm heißt imp[1] (ahd. *impi*, mhd. *imbe*). Der imp het g'stösse (vom Schwärmen der Bienen) braucht man witzig für 'eine Frau ist in die Wochen gekommen'. Die Mahd heißt den Bauern der jōn (mhd. *jân*); eigentümlicherweise hat hier auch der Teil des Kantons Bern und des Emmenthals, der sonst mhd. â rein erhalten hat, Trübung zu offenem ō. 'Mahd' selbst kommt nur in ämd (mhd. *âmât*) vor. Die Leitersprosse wird der seigel (mhd. *seigel*) genannt.

Wie traulich klingt das schon durch das gotische Vaterunser geheiligte ätti, das mißverständlich durch kindliche Hereinziehung des Artikels auch zu trätti wird.[2] Wer erinnert sich nicht an 'Aller Praktik Großmutter', wenn er die Bauern, ja sogar die Städter seine brattig (Kalender) lesen sieht? Brattige mache heißt grübeln, brüten. Welche Aussicht eröffnet uns der Ausdruck e hōrtrīche mā, ein steinreicher Mann!

Das mhd. *bot* (Gebot) kommt nicht nur verdunkelt in der Redensart alpot 'jeden Augenblick' vor, sondern die Aufgebote und Versamm-

---

[1] Die Erhaltung der auslautenden Tenuis (der Konsonant ist hier allerdings erst in der Mundart zum Auslaut geworden) findet sich nur nach m, z. B. chrump Krümmung des Weges, umphang Vorhang, und in Zusammensetzungen, wo die Ableitung zum Teil verdunkelt ist, wie in zentume, ringsum, eigentlich 'zu Ende herum', läntwilig, langweilig (woher t statt k?).

[2] Ähnliches findet sich anderwärts; in Schaffhausen hörte ich von einem Kinde e truete, eine Rute. So entwickelten sich aus der Fragestellung sīt ir, heit ir (seid ihr, habt ihr) die Formen dir sīt, dir heit. Umgekehrt ist der anlautende Konsonant als zum Accusativ des bestimmten Artikels gehörig behandelt worden in der äcke (der Nacken).

lungen der Schützengesellschaften heißen bot, wie sogar auf gedruckten Einladungskarten zu lesen steht. Der Zecher bezahlt seine ürti (mhd. *ürte*), wobei er sich oft des scherzhaften Ausdrucks bedient: was ha-n-i verdienet? Glimpf hat sich noch erhalten in der Wendung glimpf gä (nachgeben); z. B. giebt eine nachsichtige Mutter dem Kinde 'Glimpf'. Das Adjektiv glimpfig wird dagegen nicht im mhd. Sinn (nachsichtig), sondern nur konkret gebraucht (weich, geschmeidig), z. B. von der Wäsche.

Nur in einer verschollenen Broschüre las ich das Substantiv Genist (mhd. *genist* Heilung, Genesung). Ich meine die anonyme Schrift des Volksdichters G. J. Kuhn, Pfarrer in Burgdorf von 1824—49, 'Der Kiltgang' (über dieses Wort s. DWB V, 704/5 und Idiotikon III, 242), Bern 1823. Dort heißt es: 'Nun wird die Genißt bestellt. Während die Schmerzen der Geburt sie martern, muß die Geschändete ein feierliches Examen ausstehen'. Offenbar bedeutet Genißt ursprünglich Niederkunft (vgl. eines Kindes genesen) und dann Verhör des Chorgerichts über eine Gefallene. Hildebrand verweist DWB 4. Bd., 1. Abt. 2. Hälfte S. 3470—71 auf Stalder I, 460 Genist Niederkunft.

Bis in die mythische Urzeit führt das schratteli (ahd. *scrato*, mhd. *schrate*) zurück. In der Mundart versteht man darunter den Alpdruck, der auch toggeli heißt (mhd. *tocke* Puppe, was noch als toggel 'dummer Mensch' erhalten ist; Puppe selbst ist titi oder titibäbi).

Auch Adjektive und Adverbien liefern reichliche Beiträge zu dem Kapitel der altertümlichen Wörter. In sternheller Nacht ist es glanz (mhd. *glanz*). Witzig hat auf dem Laude noch die Bedeutung 'weise, verständig,' die im nhd. 'witzigen' steckt, z. B. i ha g'meint, du sigisch witziger weder sō. Lützel im Sinne von 'klein' enthält der Ortsname Lützelflüh (kleine Fluh im Gegensatz zu der großen bei Burgdorf); sonst aber wird es nur in der übertragenen Bedeutung 'gering, armselig' gebraucht; ein Haus ist lützel poue (gering gebaut), ein Mädchen lützel äg'leit (armselig gekleidet). Der Stamm von nhd. gering steckt dagegen in p'ring (schlank), während das Adverb ring wie im mhd. 'leicht' bedeutet, z. B. es geit im ring (es geht ihm leicht von der Hand). Begrifflich nah verwandt mit p'ring ist rān (mager, mhd. *rân*). Der Gebrechliche, Altersschwache antwortet auf die Frage 'wie geit's?' 'schitter, schitter' mhd. *schiter*). Das mhd. Adjektiv *mære* steckt in der Redensart, die den

Dialekt charakterisieren soll: es bäichli isch dickisch äbe so mär as e bauch, ein Bänkchen ist manchmal ebenso gut als eine Bank (d. i. ein in Kopfhöhe angebrachtes Gesimse in den Bauernstuben). Das Adverb dickisch ist das mhd. *dicke,* oft mit Anhängung des Suffixes der Zahladverbien, die in der Berner Mundart besonders blühen, z. B. einisch, keinisch, mängisch. Für das anderwärts, z. B. im Aargau gebrauchte zweunist (s. Hunziker, Aargauer Wörterbuch S. 314) heißt es noch altertümlich zwüri (mhd. *zwire*), wofür der Aargau auch zwürig hat. Aber ist außer Adversativpartikel auch Adverb mit der Bedeutung 'abermals'. Wer nur das nhd. 'hienieden' kennt, den berührt es fast komisch, wenn er hört, daß die Hausfrau im chäller (Keller) nide ist. Fasch hat den Sinn des nhd. fast (beinahe), die Lautform fascht den des mhd. *vaste* (sehr), ähnlich hert (mhd. *harte*), z. B. er het mi vīl z'hert türet (er hat mich viel zu sehr gedauert). Sauft (mhd. *sanfte*) ist sehr beliebt in Wendungen wie: dä tärf sauft (der kann wohl, z. B. bezahlen).

Eine Altertümlichkeit in der substantivischen Wortbildung findet sich bei den

Nomina agentis.

Während die Maskulina dieser Art im Neuhochdeutschen fast alle auf —er ausgehen, mit Ausnahme von Anwalt und dem aus dem Lateinischen entlehnten Koch (ahd. *choch*, mhd. *koch*), besitzt die Mundart eine Reihe Nomina agentis ohne Endung; diese entsprechen den mittelhochdeutschen auf —*e* und den althochdeutschen auf —*o*. Es sind die Berufsnamen beck (mhd. *becke*), fürspräch (mhd. *vürsprëche*), gewöhnlich Fürsprecher geschrieben, bammert (mhd. *banwarte*); häufig ist der Geschlechtsname Schär, was noch in nhd. Feldscher steckt. Selbst Nomina agentis, die schon im Mittelhochdeutschen auf —*er* endigen, gehen nach der alten Bildungsweise: trösch (mhd. *drëscher*), tachteck (Dachdecker); ein neueres Wort ist puts (Putzer in der Kaserne).

Wie Wißler in seiner Berner Dissertation 'Das Suffix —i in der Berner resp. Schweizer Mundart' (Frauenfeld 1891) § 11 nachweist, erscheint sonst das mhd. Suffix —*e* in neueren Nomina agentis als —i, das sehr oft älterem e entspricht. Wißler sagt § 6: 'Durch das Suffix —i werden in der Schweizer, besonders in der Berner Mundart von Verben persönliche Konkreta männlichen Geschlechts abgeleitet. Zu dieser Ab-

leitung werden hauptsächlich schwache Verba benutzt und zwar speziell solche, welche eine lächerliche, unartige, unangenehme oder verächtliche Thätigkeit ausdrücken. Die Ableitung bezeichnet dann eine männliche Person, welche diese Thätigkeit gewohnheitsmäßig, häufig, mit Vorliebe ausübt.' Einige dieser Worte haben entsprechende Feminina auf —e, (mhd. —*e*, ahd. —*o*) zur Seite (vgl. Wißler a. a. O. § 10, S. 9). In meiner Zusammenstellung halte ich mich an das mir vorliegende Material.

Ein Lieblingsausdruck des Berners ist stürm, als Adjektiv 'betäubt, schwindlicht', als Substantiv 'unstäter, unbedachtsamer Mensch' (v. Rütte); vom erstern ist das Verbum stürme, 'ohne Zusammenhang, sinnlos schwatzen', und von diesem das Maskulinum stürmi und das Femininum stürme abgeleitet. Zu chäre, weitschweifig bitten, murren, gehört chäri und chäre. Von leutsche, umherstreichen, giebt es zwei Bildungen: leutsch, umherstreichender Hund (s. Stalder II, 170) und leutschi, umherstreifender Mensch (vgl. DWB. Lutsche). Zwaspli ist ein unruhiger, nervös aufgeregter Mensch, von zwasple (Stalder II, 484), g'stabi ein steifer Mensch (von mhd. *staben*, starren); davon eine Zusammensetzung äckeg'stabi, steifer Nacken, Erkältung des Nackens. Tröchni, trockener Mensch, ist wohl von tröchne, trocknen, abgeleitet. Mit waschle, schwatzen, hat der Volkswitz bei dem Berner Krawall im Sommer 1893 ein gelungenes Wortspiel gemacht, indem es den sozialdemokratischen Agitator Dr. Wassilieff in Waschlisepp umtaufte, was sogleich im ganzen Kanton Anklang fand.

Eine halbe Stunde südlich von Burgdorf liegt das Lochbachbad. Eine Kuriosität desselben ist eine aus Holz gearbeitete, bemalte Fratze unbekannten Ursprungs, genannt der Lochbachgränni. Gränne (vgl. mhd. *grennen, grinnen, grînen*) bedeutet 'Gesichter schneiden', weshalb die Schläfenhaare grännihär heißen, weil man beim Zupfen daran das Gesicht verzieht.

Zum Schluß seien noch

Substantivbildungen auf —et und —ete

besprochen. Weinhold sagt (Mhd. Grammatik § 247): 'Maskulina und Feminina in *ât, âte* sind obd. und besonders md. beliebt, sie sind Nomina actionis und meist aus Verbalstämmen abgeleitet'. Auf diese Suffixe



gehen die mundartlichen —et, —ete zurück, von denen ersteres landwirtschaftliche Beschäftigungen und namentlich volkstümliche Lustbarkeiten bezeichnet,[1] während letzteres verschiedenartige Abstrakta und Konkreta bildet, die sich zum Teil mit den Maskulinis berühren. Freilich muß ich hier die Grenzen des Emmenthals überschreiten und auch Oberaargau und Mittelland hereinziehen.

Die Maskulina auf —et geben vor allen Dingen verschiedene Arten von Ernten den Namen, zunächst der auch von Weinhold a. a. O. vorangestellten Heuernte, heuet (mhd. *höuwet*). Die zweite Heuernte heißt ämdet (von ämd, mhd. *âmât*), die Kartoffelernte härdöpflet, die allerdings nicht in Emmenthal, aber am Bieler und Thuner See vorkommende Weinlese läset. Mehr untergeordneter Art sind der widebäijet, das bäije (mhd. *bæjen*, gelind rösten) der wid (mhd. *wit*, Strick aus gedrehten Reisern), was einen geselligen Anlaß bietet. Der negelgredet ist das gemeinschaftliche Geradeklopfen der aus alten Zaunpfählen herausgezogenen Nägel; die Ersparnis mag eine sehr zweifelhafte sein! Im Anschluß an diese landwirtschaftlichen Beschäftigungen erwähne ich den brächet (mhd. *brâchôt, brâchmânôt*)[2].

Von Lustbarkeiten kann man zunächst antrinket und austrinket für den Antritt und Abzug eines Wirtes häufig in den Zeitungen angezeigt finden, wie auch in den Wintermonaten spinnet, Abendgesellschaften der Frauen und Mädchen, wobei das Spinnrad heutzutage höchstens noch zum Schein mitgebracht wird, wiewohl man auf dem Lande sonst noch spinnt. Die Männer halten sich an den üscheiglet und üsschiesset (letztes Kegeln und Schießen einer Jahreszeit)[3]. Die schönsten Volksspiele

---

[1] Oft auch beides zusammen, ein Beweis für die Geselligkeit des Berners, die auch der Arbeit gern einen geselligen Anstrich giebt. Man sollte diesen poetischen Sinn dem sonst als wortkarg und nüchtern verschrieenen Berner Bauer nicht zutrauen.

[2] Beim Berner Volk sind die deutschen Monatsnamen noch allgemein im Gebrauch und werden sogar teilweise im Amtsstil geschrieben. Es ist eigentümlich, daß trotz der Vorliebe für das benachbarte Französische manche Dinge, die sonst allgemein durch Fremdwörter ausgedrückt werden, auch deutsche Bezeichnungen haben: ruebett neben kanapē, überstrümpf; Gamaschen, neben gätere (frz. *guêtres*), rösslispīl (fr. *carroussel*), erloube, erloubniss, konfirmieren, Konfirmation, neben admittiere, admission.

[3] Alle Jahre findet abwechselnd in Burgdorf, Sumiswald und Langnau der wett- u wiberschiesset statt, wobei freilich nicht die Weiber schießen, aber wobei

sind der schwinget, den der bekannte Irrenarzt Dr. Schärer, ein beliebter Kampfrichter, sehr anmutig schildert. Das Schwingen ist eine Art Ringen, bei dem aber nur ganz bestimmte Kunstgriffe erlaubt sind und die Gegner einander bei den Schwinghosen fassen. Der Emmenthaler gilt vermöge seiner markigen Gestalt als der kräftigste, der schlanke Oberländer als der gewandteste Schwinger. Wie der schwinget, so steht auch der hurnüsset in vollem Flor, ein spezifisch emmenthalisches Spiel, das allgemeine Verbreitung verdiente. Im Spätherbst und Vorfrühling wandern die pürscht mit hölzernen Schaufeln bewaffnet auf die Matten; manchmal wetten ganze Dörfer gegen einander. In bestimmten Abständen stellt sich die Kette der jungen Leute auf. Einer schlägt mit schwanker Gerte den hurnüss, und es gilt nun, mit aufgeworfener Schaufel das in Eiform aus Buchsbaumholz geschnitzte Kügelchen in der Luft aufzufangen. Eine eingehende Schilderung dieses Volksspiels entwirft Jeremias Gotthelf im 6. Kapitel von 'Uli der Knecht'. Ferd. Vetter macht in seiner Ausgabe (Reclams Universalbibliothek S. 56, 2) dazu die Bemerkung: 'Hurnuss wohl von dem Namen der Hornisse, mhd. *der hornuz,* mit gleichzeitiger Anlehnung an *hurren* (zum Naturlaut hurr), mhd. sich schnell bewegen' ꝛc. Ich erinnere an den Namen des Kreisels, hurrlibueb.

Ein häufiges Sonntagsvergnügen, z. B. auch bei den in den letzten Jahren aufgekommenen Waldfesten, ist der sackgumpet (Sackspringen), von roherer Art der gänschöpfet oder hanechöpfet, besonders aus Münchenwyler, einer bernischen Enklave bei dem freiburgischen Murten, berichtet, in Orbe (Kt. Waadt) als 'jeu du coc' bekannt. Dabei muß ein Bursche mit verbundenen Augen einer toten Gans oder einem toten Hahn, die zwischen zwei Bäumen an einer Schnur hangen, den Kopf abschneiden. Beim chässtächet werden ebenfalls einem Jüngling die Augen verbunden, und so muß er einen Käse, der an einer Querstange hängt, anstechen; zur Belohnung erhält er eine Scheibe von der Nationalspeise. Beim weggliässet (Idiotikon II, 529) gilt es, 'die meisten Wecken zu essen, ohne sie mit den Händen zu berühren und ohne zu trinken'. Wohl eine neuere Wirtsspekulation sind der tannechläderet und der schäftanzet;

---

jeder 'bei Schützenehre' verpflichtet ist, zum Festschmaus in weiblicher Begleitung zu erscheinen.



bei letzterem gewinnt das Paar, das am längsten nicht außer Atem kommt, ein Schaf.

Auf —et und —ete geht aus 'grännet m., seltener grännete f.: das Gesichterschneiden, Wettkampf in Grimmassenschneiden als Volksbelustigung (Idiotikon II, 744). Das schweizerdeutsche Wörterbuch verweist noch auf ein Synonym zännet, wovon mir nur das zugehörige Zeitwort zänne (mhd. *zannen* grinsen) bekannt ist. Die Ableitung von grännete s. S. 97 bei Lochbachgränni.

Von heuet unterscheidet sich heuete, indem es den Festschmaus nach der Heuernte bezeichnet. Eine gelungene Schilderung desselben brachten die 'Basler Nachrichten' (1891, Nr. 176, 2. Beilage). Daß aber auch —ete ursprünglich die Thätigkeit selbst bezeichnete, ergiebt sich aus brächete, Hanfbrechen in Gesellschaft. Scharenweise stellen sich die Bauerntöchter bei der 'Brechhütte' auf, wo der Flachs geröstet wird, und setzen ihre Flachsschwingen zugleich mit dem Mundwerk in Bewegung. — Nur einmal hörte ich toufete für 'Taufe, Taufzug'.

Ganz lebendig ist der Thätigkeitsbegriff in hudlete, Lumperei, Trinkgelage, aus der sich leicht eine strüssete (Strauß, Streit) und wenn es bunt wird, eine mässerete entwickelt. Man beachte, daß die beiden letzten Wörter von Substantiven abgeleitet sind. Begrifflich nicht hieher gehört steupete, Platzregen, von dem in der Mundart nicht gebräuchlichen älter neuhochdeutschen stäupen, das von mitteldeutsch *stûpe*, Schandpfahl, abgeleitet ist.

In einigen Fällen bezeichnet —ete das Produkt einer Handlung. Schorete ist zusammengescharrter Straßenkot (vgl. Arthur Bitter, Bergkristalle 6, 81), chochete: so viel auf einmal gekocht wird, soderete etwas nicht sorgfältig gekochtes, von sodere, einem Intensivum von süde, sieden. (s. Stalder II, 356 sodern). Nach diesem sind die von Substantiven abgeleiteten Wörter tällerete, ein Teller voll, gablete, eine Gabel voll, und häfete, Abführmittel (von hafe, Topf) gebildet. In der Bedeutung berühren sich besonders nah chochete und tällerete, weil beide ein gewisses Quantum bezeichnen.

Fast nur in Verbindung mit der Präposition zu kommen vor: fuessete, Fußende, chopfete, Kopfende des Bettes; für letzteres heißt es



in dem Kindergebet houtete (vgl. S. 92). Damit sind wohl die Substantivbildungen auf —et und —ete erschöpft.[1]

Möchte es mir nur gelungen sein, in diesen ausgewählten Abschnitten dem Leser ein Bild bernischen Volkstums zu entwerfen, eines Volkstums, das in der Sprache seinen unmittelbaren kräftigen Ausdruck findet!

---

[1] Nachträglich fielen mir zu den Wörtern wie heuete, brächete noch ein: sichlete 'Erntefest', wovon Jeremias Gotthelf im 'armen Kätheli' eine nicht sehr ästhetische Schilderung entwirft, und fleglete 'Mahlzeit bei Beendigung des Dreschens'.

Amerika in der deutschen Dichtung.[1]

Von Julius Goebel
(Stanford University, Californien).

Einem vielverschlungenen Gewebe gleich spinnen sich unsichtbar die Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Amerika über den Ocean, und nicht immer ist dies junge Land mit seiner aufstrebenden Kultur der empfangende Teil gewesen. Auch in der Entwickelung des deutschen Geisteslebens lassen sich die Einwirkungen verfolgen, die von der neuen Welt ausgehen. Denn wie im Mittelalter die Farbenpracht des Orients, die dem jugendfrischen Sinne der Germanen durch die Kreuzzüge erschlossen wurde, in unserer nationalen Dichtung wiederglänzt, so sollte auch das neuentdeckte Wunderland des Westens in unserer Poesie wiedererscheinen. Freilich nicht umgeben von dem geheimnisvollen Schimmer, den die religiöse Schwärmerei um das heilige Grab wob, die Stätte, wo das junge deutsche Heldentum seine Großthaten verrichtete. Wohl aber tritt die neue Welt, die seit dem sechzehnten Jahrhundert das Ziel der germanischen Wander- und Abenteuerlust wird, mit der Zauberkraft neuer, fördernder Ideen in das Denken und Dichten des deutschen Volkes ein. Und an Beweisen deutscher Heldenkraft hat es seitdem auch in diesem Lande nicht gefehlt.

Darum befriedigt es auch nicht nur unser wissenschaftliches Bedürfnis, dem Einfluß nachzugehen, den Amerika auf die deutsche Dichtung geübt hat. Unsere nationale Poesie ist in ihrer höchsten und reinsten Erscheinung kein bloßer Schmuck, mit dem auserlesene Geister ihr Leben zieren. Als Ausdruck des innersten Strebens und Sehnens der Volksseele stellt sie für den Deutschen Lebensideale dar, die ihre Kraft in der Lebensfüh-

[1] Nach einem Vortrag vor dem „Deutschen Historischen Verein" von New York.

rung des Einzelnen wie des ganzen Volkes bewahren. Soll es nun meine Aufgabe sein, wenigstens in großen Umrissen zu zeigen, wie die neuen großen politischen nnd sittlichen Ideen, die sich an das Entstehen und Wachsen dieser Republik knüpfen, auf unsere nationale Dichtung wirken, dann mag sich vielleicht dabei auch ergeben, ob Amerika an dem, was wir heute als eigentlich deutsche Ideale schätzen, nicht auch seinen Anteil habe. Und wenn von den vielen Millionen unserer Landsleute, die seit dem vorigen Jahrhundert die Gestade dieses Landes aufsuchten, auch nur die wenigsten mit den Schätzen deutscher Dichtung innig vertraut waren, so haben doch alle die Wandlungen miterfahren, die unsere Dichter im Leben der Nation hervorriefen. Hat Amerika je auf die deutsche Dichtung eine Wirkung geäußert, dann ist sie diesem Lande in seiner deutschen Einwanderung wieder zu gute gekommen.

Erst im vorigen Jahrhundert können wir freilich nach einem bleibenden Einfluß Amerikas auf das deutsche Dichtergemüt suchen. Als die Entdeckung der neuen Welt am Ende des 15. Jahrhunderts gemacht war, da erregte die neue Kunde wohl auch in Deutschland großes Aufsehen. Aber die Kraft der Nation war zu sehr von den gewaltigen inneren Kämpfen des Glaubens und der Bildung in Anspruch genommen, um von der neuen Entdeckung tiefer berührt zu werden. Auch fehlten unserem Volke die Dichter, die, sei es auch nur wie die Fahrenden zur Zeit der Kreuzzüge, die Kunde von der neuen Wunderwelt dichterisch verwertet hätten. Gelegentliche Anspielungen, wie die bei Fischart (Das glückhaft Schiff von Zürich, 327—30, Goedeke):

Weren dise am meer gesessen,
So lang wer unersucht nicht gwesen
America, die neue welt,
Dann ir lobgier het dahin gstellt,

abenteuerliche Reisebeschreibungen oder geographische Schilderungen von Amerika aus jener Zeit können wir nicht ernstlich als poetischen Spiegel des neuentdeckten Landes auffassen. Als Amerika dann, nachdem die inneren Kämpfe in Deutschland ausgetobt hatten und der große Religionskrieg überstanden war, das Asyl wurde für die Unterdrückten und um ihres Glaubens willen Verfolgten, da findet sich von diesen neuen

Beziehungen ein Nachklang besonders in der religiösen Litteratur Deutschlands.[1] Aber nicht von dieser soll hier die Rede sein.

Wir dürfen es zu den schönsten Fügungen der Weltgeschichte zählen, daß der große amerikanische Freiheitskampf und die Gründung der amerikanischen Republik mit der gewaltigen Erhebung des deutschen Geistes zusammenfiel, die uns die klassische deutsche Dichtung brachte. Zwar an dieser Erhebung selbst haben die Vorgänge in der neuen Welt keinen Anteil, sie wurde aus den Tiefen des deutschen Geistes selbst geboren. Aber wie die glückliche Erfüllung des heißen Freiheitsdranges und all der geträumten glänzenden Ideale erschien die aufstrebende Republik den tief erregten deutschen Geistern. Und in diesem Sinne hat Amerika nicht wenig auf die deutsche Dichtung und damit auf die Entwickelung des deutschen Geistes- nnd Kulturlebens eingewirkt.

Es ist hier nötig, sich die große litterarische Bewegung in Deutschland in einzelnen ihrer bedeutendsten Vertreter lebendig werden zu lassen und in der Entwickelung ihrer Gedankenarbeit die Stelle zu finden, wo Amerika, als Ideal gleichsam, mitbestimmend und fördernd in die Dichterseele tritt.

Der Erste, der mit der ganzen Glut seiner Dichterbegeisterung dem Morgenrot der Freiheit entgegenjauchzte, war kein geringerer als Klopstock. Es ist heute, sogar in sogenannten wissenschaftlichen Kreisen, zur billigen Gewohnheit geworden, über den „Sänger des Messias" zu witzeln. Und doch ist er es gewesen — fast schäme ich mich, es zu wiederholen — der wie ein Prophet am Anfang der neuen Dichterzeit steht und dessen schöpferische Gedanken noch einen Goethe und Schiller beherrschen. Mit seinen Oden besonders griff er tief ins Gedanken- und Gefühlsleben des deutschen Volkes ein. Er war es, der von der Dichtung Wahrheit als ihren höchsten Gehalt forderte, der an Stelle des verlumpten Hofpoeten und des Nachahmers der Alten das neue Dichterideal setzte, das im Genius mit seiner ursprünglichen Begabung als sittlicher Führer der Menschheit auftritt. Und treu diesem Ideale reinigt er das sittliche Leben seines Volkes auf mehr als einem der heiligsten Gebiete. Vor allem ruft er auch das schlummernde Nationalgefühl zu neuem Leben auf. Wir

[1] Vgl. die „Hallischen Nachrichten".

mögen den Überschwang gegenstandsloser Empfindelei, die damit unterlief, heute belächeln. Aber im Dämmer dieses überschwänglichen Gefühlslebens, das die Besten der Nation damals erfüllte, wuchs doch leise das Nationalbewußtsein, das später zu starker That schreiten konnte. Wie sehr Klopstock auch politisch gerichtet war, das zeigt sein Verhalten gegen Friedrich den Großen, seine Begeisteruug beim Ausbruch der französischen Revolution und schließlich seine Stellung zum amerikanischen Freiheitskampf. Sein Aufenthalt im freien Hamburg, das damals schon im regen Handelsverkehr mit Amerika stand, mochte ihm die Sache der jungen Republik überm Meer besonders ans Herz legen. Aus dieser Zeit stammen seine Zornrufe gegen die deutschen Fürsten, die „lüstenden Schwelger", die „Tyrannen", die „Halbmenschen", die sich in vollem dummem Ernst für „höhere Wesen halten".[1] Und so begrüßt er denn auch in der Ode „Der jetzige Krieg" den Kampf um die Freiheit aus voller Brust:

Ein hoher Genius der Menschlichkeit
Begeistert dich.
Du bist die Morgenröthe
Eines nahenden großen Tags.
— — — — —
— — — — —
O, dann ist, was jetzo beginnt, der Morgenröthen schönste:
Denn sie verkündiget
Einen seligen, nie noch von Menschen erlebten Tag,
Der Jahrhunderte strahlt.

Daß dieser Freuderuf nicht allein der „zunehmenden Humanität", der Kriegsführung galt, wie Herder im 20. Humanitätsbrief meint, sondern wohl auch der großen Freiheitssache selbst, das mag dem Zweifelnden die Ode „Zwei Nordamerikaner" bezeugen, die aus der Zeit von Klopstocks großer Enttäuschung über den Verlauf der französischen Revolution stammt und in der die beiden Amerikaner als Vertreter wahrer, nicht entarteter Freiheit auftreten. Rettete doch auch Herder seine Freiheitsbegeisterung, als die Dinge in Frankreich so schlimme Wendung nahmen, in den Lobgesang auf seinen alten Liebling Benjamin Franklin, den humanen Mitbegründer eines weit idealeren freien Staatswesens.[2] „Glück-

[1] Fürstenlob (1775).

[2] Vgl. R. Haym, Herder II, 485 ff., wo die politische Tendenz der Humanitätsbriefe und der Umschwung in Herders politischen Anschauungen trefflich dargestellt wird.

lich", ruft er im 2. Humanitätsbrief aus, „wer auf sein Leben zurücksehen kann, wie Franklin, dessen Bestrebungen das Glück so herrlich gekrönt hat. Nicht der Erfinder der Theorie elektrischer Materie und der Harmonika ist mein Held — — der zu allem Nützlichen aufgelegte, und auf die bequemste Weise werkthätige Geist, er, der Menschheit Lehrer, einer großen Menschengesellschaft Ordner sey unser Vorbild."

Aber noch glänzendere Hoffnungen erweckte die „Morgenröte der Freiheit" bei den Stürmern und Drängern in der eigentlichen Revolutionszeit des deutschen Geistes. Es ist ja bekannt, wie die Bewegung zuerst auf ästhetischem Gebiet auftrat, als Kampf gegen verzopfte Gelehrsamkeit und verknöcherte Schulpoesie. Anknüpfend an Gellerts, Klopstocks, und Lessings Verkündigung schöpferischer Dichterkraft und angeregt von englischen Schriftstellern, feierte man nun im Genie das geheimnisvolle Seelenvermögen, das an Stelle des platten Verstandes treten solle. Auf die Äußerungen dieser ursprünglichen Seelenkraft in der Naturdichtung aller Zeiten und Völker zu lauschen, war besonders Herders Verdienst. Ich darf wohl auch in diesem Zusammenhang auf seinen Aufsatz „Über Ossian und die Lieder alter Völker" (1773) hinweisen, in dem er die Poesie der Naturvölker, der „Wilden" als dichterische Muster mit den Worten preist: „Je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (denn mehr heißt dies Wort doch nicht!) desto wilder, d. i. desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein." In seiner Sammlung der „Volkslieder" (1778) widmet er ein ganzes Buch den „Liedern der Wilden", darunter auch einige amerikanische, und in der Vorrede zu dieser Sammlung weist er durch das Citat aus Montaigne darauf hin, wie die Verehrung für die Wilden und ihre Poesie im Gegensatz zur Überkultur Europas schon im 16. Jahrhundert ihren Anfang genommen habe. Jetzt, wo es galt, die Dichtung nach ihrem innersten Wesen zu erneuern, erinnerte man sich mit Begeisterung aus Berichten von Reisenden und Missionären, daß gerade in Amerika noch solche Wilde mit kraftvoller Urpoesie lebten. Seumes berühmter „Canadier, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte," ist nicht der letzte Zeuge dieser Gedankenrichtung: sie hat bis in unser Jahrhundert hinein fortgedauert, wie uns Lenaus Indianergedichte bezeugen.

Aber nicht nur die Kunst, sondern auch Staat und Gesellschaft, das ganze Leben wollte das junge Geschlecht umschaffen, das sich in den kleinlichen Verhältnissen Deutschlands gedrückt und beengt fand. Mitten in den Kampf um diese Ideale fiel nun die Kunde von dem Krieg, der alle Bedingungen zu der geträumten neuen Menschheit mit einer neuen, vollkommeneren Kultur zu verwirklichen schien. Vielleicht ist es noch wenig beachtet worden, daß das tolle Drama, das der ganzen Bewegung den Namen gegeben hat, daß „Sturm und Drang" von Klinger in Amerika spielt. Wie sich Schiller für seine „Räuber" den imaginären Schauplatz der böhmischen Wälder suchen mußte, so läßt Klinger, der vom Anfang seiner Laufbahn an einen unverwüstlichen, auf die Wirklichkeit gerichteten Thatendrang zeigt, seine Kraftmenschen mit ihrem Sinn und Unsinn in Amerika auftreten, „Ha", ruft Wild, in dem sich Klinger wohl selbst darstellt, „laß michs nur recht fühlen, auf amerikanischem Boden zu stehen, wo alles neu, alles bedeutend ist." Den Dichter in seiner ruhelosen, halb verzweifelten Lage drängte es damals selbst, das neue Land aufzusuchen. Wir wissen, wie er sich durch Schlossers Vermittelung an den Fabeldichter Pfeffel wendet, dessen Bruder in seiner verantwortlichen Stellung zu Paris für ihn bei Benjamin Franklin ein gutes Wort einlegen soll, der damals die französische Unterstützung für die jungen Staaten anrief. Und als dieser Plan scheiterte, da möchte Klinger, nur um ins Land seiner Sehnsucht zu gelangen, mit Hilfe der Herzogin Amalia in Weimar sogar als Offizier bei den Mietstruppen eintreten, die der Herzog von Braunschweig mit landesväterlicher Gnade an England verschacherte.[1]

Auch diesem Plane war keine Erfüllung beschieden. Dafür sollte ein anderer deutscher Dichter erfahren, daß die Freiheitsträume seiner Brüder vergeblich waren, daß das „Morgenrot eines kommenden Tages" über Deutschland noch nicht anzubrechen gedachte. Aus Seumes Selbstbiographie, einer unschätzbaren Quelle für die Kenntnis des schändlichen Soldatenhandels[2] deutscher Kleinstaatenfürsten wissen wir, wie der junge Dichter, der sich als Student auf der Reise nach Paris befand, von den

[1] Vgl. M. Rieger, Klinger in der Sturm- und Drangperiode.

[2] Vgl. das treffliche Buch von Friedrich Kapp „Der Soldatenhandel deutscher Fürsten".

Schergen des Landgrafen von Hessen eingefangen, auf die Festung Ziegenhain geschleppt und von dort mit einer großen Zahl von Leidensgenossen als Kanonenfutter nach Amerika transportiert wurde. Nichts mag die Elendigkeit der politischen Zustände Deutschlands von damals, wie sie gerade im Gegensatz zum amerikanischen Freiheitskampf offenbar wurde, so deutlich widerspiegeln wie die Schilderung Seumes, von der wir einiges im Auszug hier geben:

„Die Geschichte und Periode ist bekannt genug: niemand war damals vor den Handlangern des Seelenverkäufers sicher: Überredung, List, Betrug, Gewalt, alles galt. Man fragte nicht nach den Mitteln zu dem verdammlichen Zwecke. Fremde aller Art wurden angehalten, eingesteckt, fortgeschickt. Mir zerriß man meine akademische Inscription, als das einzige Instrument meiner Legitimierung. Am Ende ärgerte ich mich weiter nicht; leben muß man überall: wo so viele durchkommen, wirst du auch: über den Ozean zu schwimmen, war für einen jungen Kerl einladend genug; und zu sehen gab es jenseits auch etwas. So dachte ich. Während unseres Aufenthaltes in Ziegenhain brauchte mich der alte General Gore zum Schreiben und behandelte mich mit vieler Freundlichkeit. Hier war denn ein wahres Quodlibet von Menschenseelen zusammengeschichtet, gute und schlechte, und andere, die abwechselnd beides waren. Meine Kameraden waren noch ein verlaufener Musensohn aus Jena, ein bankerotter Kaufmann aus Wien, ein Posamentierer aus Hannover, ein abgesetzter Postschreiber aus Gotha, ein Mönch aus Würzburg, ein Oberamtmann aus Meiningen, ein preußischer Husaren-Wachtmeister, ein cassierter hessischer Major von der Festung und andere von ähnlichem Stempel. Man kann sich denken, daß es an Unterhaltung nicht fehlen konnte, und nur eine Skizze von dem Leben der Herren mußte eine unterhaltend lehrreiche Lektüre sein. — —

In den englischen Transportschiffen wurden wir gedrückt, geschichtet und gepökelt wie die Heringe. Den Platz zu sparen hatte man keine Hängematten, sondern Verschläge in der Tabulatur des Verdecks, das schon niedrig genug war; und nun lagen noch zwei Schichten übereinander. Im Verdeck konnte ein ausgewachsener Mann nicht gerade stehen und im Brettverschlage nicht gerade sitzen. Die Bettkasten waren für sechs und sechs Mann; man denke die Menage. Wenn viere

darin lagen, waren sie voll und die beiden letzten mußten hinein gezwängt werden. Das war bei warmem Wetter nicht kalt: es war für den Einzelnen gänzlich unmöglich, sich umzuwenden und ebenso unmöglich, auf dem Rücken zu liegen. Die geradeste Richtung mit der schärfsten Kante war nötig. Wenn wir so auf einer Seite gehörig geschwitzt und gebraten hatten, rief der rechte Flügelmann: Umgewendet! und es wurde umgeschichtet; hatten wir nun auf der andern Seite quantum satis ausgehalten, rief das nämliche der linke Flügelmann, und wir zwängten uns wieder in die vorherige Quetsche. Das war eine erbauliche, vertrauliche Lage, ungefähr wie im hohen Paradiese, wenn auf der Bühne des Volks Lieblingsstück gegeben wurde. — — —

Die Kost war übrigens nicht sehr fein, so wie sie nicht sehr reichlich war. Heute Speck und Erbsen und morgen Erbsen und Speck; übermorgen pease and pork und sodann pork and pease, das war fast die ganze Runde. Zuweilen Grütze und Graupen und zum Schmause Pudding, den wir aus muffigem Mehl halb mit Seewasser, halb mit süßem Wasser und altem Schöpsenfett machen mußten. Der Speck mochte wohl vier oder fünf Jahre alt sein, war von beiden Seiten am Rande schwarzstreifig, weiter hinein gelb und hatte nur in der Mitte noch einen kleinen weißen Gang. Ebenso war es mit dem gesalzenen Rindfleisch, das wir in beliebter Kürze oft roh als Schinken aßen. In dem Schiffsbrote waren oft viele Würmer, die wir als Schmalz mitessen mußten, wenn wir nicht die schon kleine Portion noch mehr reducieren wollten; dabei war es so hart, daß wir nicht selten Kanonenkugeln brauchten, es nur aus dem gröbsten zu zerbrechen; und doch erlaubte uns der Hunger selten es einzuweichen; auch fehlte es oft an Wasser. Man sagte uns, und nicht ganz unwahrscheinlich, der Zwieback sei französisch; die Engländer haben ihn im siebenjährigen Kriege den Franzosen abgenommen, seit der Zeit habe er in Portsmouth im Magazine gelegen, und nun füttere man die Deutschen damit, um wieder die Franzosen unter Rochambeau und Lafayette, so Gott wolle, todt zu schlagen. Gott muß aber doch nicht recht gewollt haben. Das schwergeschwefelte Wasser lag in tiefer Verderbniß. Wenn ein Faß heraufgeschroten und aufgeschlagen wurde, roch es auf dem Verdeck wie Styx, Phlegethon und Kokytus zusammen: große fingerlange Fasern

machten es fast konsistent; ohne es durch ein Tuch zu seigen, war es nicht wohl trinkbar, und dann mußte man immer noch die Nase zuhalten, und dann schlug man sich doch noch, um nur die Jauche zu bekommen. An Filtrieren war für die Menge nicht zu denken." — —

Seume vertrieb sich die Zeit auf der langen Reise durch die Lektüre der Klassiker, und als ihn der erstaunte Schiffskapitän einst mit Horazens Oden fand, sagte er mit grimmem Humor zu unserm Dichter: Very well, it is a very good diversion in the situation you are in. „Endlich", berichtet Seume, „bekamen wir das Ufer von Akadien zu Gesichte." Durch einen sonderbaren Zufall machte er bald nach seiner Ankunft in Amerika mit einigen Versen über die Jämmerlichkeit des Lagerlebens die Bekanntschaft eines deutschen Offiziers, namens Münchhausen. Dieser Mann, der sich trotz seinem rauhen Kriegshandwerk und seiner entwürdigenden Stellung als Befehlshaber verkaufter Landsleute eine leidenschaftliche Liebe zur Dichtkunst bewahrt hatte, schloß sich eng Seume an. Die Schilderung des Lebens, die sich zwischen beiden entwickelte, wirft über die trüben Verhältnisse, denen wir sonst in diesem Abschnitt der Biographie begegnen, einen fast idealen Schein. Und es ist wohl in der That ein einzig tragisches Bild, die beiden hochgebildeten, von einem deutschen Fürsten zum Kampf gegen die Freiheit verkauften Männer zu sehen, die ihr deutsches Nationalgefühl und den unbewußten Freiheitsdrang ihrer Seele unter amerikanischem Himmel an Klopstocks Dichtungen stärken. Seume selbst hat dies ergreifende Bild in den nachfolgenden Versen festgehalten:

Abschiedsschreiben an Münchhausen.

Nimm meinen Kuß im Geist an deinem Rheine
Und denke bei den Bechern deutscher Weine
An einen deutschen Biedermann,
Den an Neuschottlands westlichem Gestade,
Im Labyrinthe menschenleerer Pfade,
Einst deine Seele liebgewann.

Erinnre dich, wie bei dem kleinen Mahle
Wir auf dem Steine lagen, und, die Schale
Des Kiselbaches in der Hand,
Uns über Stollbergs Liebe Freundschaft schwuren,
Und wie uns Schauer durch die Seele fuhren
Bei Freundschaft und bei Vaterland.

Erinnre dich, wie Arm in Arm wir gingen,
Und an dem Blick der Abendsonne hingen,
Die bei Neufundland niedersank,
Und wie wir dann auf Adlerbergen saßen
Und in der Dämmrung Klopstocks Hermann lasen
Auf einer grauen Felsenbank.

Erinnre dich, wie in der wilden Zone
Uns nach der Jagd ein freundlicher Hurone
Mit Edelmut entgegenkam,
Und uns in ächter Urbewohnersitte
Mit Ungestüm in die berauchte Hütte
Und brüderlich zu Tische nahm.

Kannst du es je, das Patriarchenessen,
Und unsers Wirthes Jubellied vergessen,
Der froh, wie Gott, uns Gutes gab;
So führe mit dem Gängelband der Mode
Der Parze Hand nach einem Stutzertode
Dich rächend in ein Marmorgrab.

Mein Freund! gewiß durchirrst du noch im Bilde
Die Berge, wo der gute, wackere Wilde
So oft uns auf den Felsen fand,
Wo, trotz den Männern von Minervens Hügel
Und von dem Capitol, der Größe Siegel
Auf seiner freien Stirne stand.

Erinnre dich, wie in des Nordlichts Gluten
Oft unsre kleine Barke durch die Fluthen
Mit Zittern an das Ufer stieg;
Und wie wir dann, wenn hoch die Wogen drangen,
Ein Lied von Fingal durch die Wogen sangen,
Von Geistern, Harfen, Schlacht und Sieg u. s. w.
— — — — — — — — — — — —

Es tritt uns heute die Scham ins Gesicht, daß Seume, der mit 30,000 seiner Volksgenossen den Engländern zur Schlachtbank geliefert wurde, kein Wort des heiligen Zornes gegen die Fürsten hat, sondern sich mit den Worten resigniert: „am Ende ärgerte ich mich weiter nicht, leben muß man überall“.

Wie viel mannhafter und patriotischer klingt dagegen die Sprache Schubarts, der sofort in seiner „deutschen Chronik“ für die Sache der Freistaaten eintrat und in dem „Freiheitslied eines Kolonisten“ seinen Fürstenhaß wie seine glühende Freiheitsliebe in Rhythmen ausströmen

ließ, die uns wie Trompetenstoß und Trommelgewirbel heute noch ans Herz greifen:[1]

Hinaus! Hinaus ins Ehrenfeld
Mit blinkendem Gewehr!
Columbus, deine ganze Welt
Tritt muthig daher!

Die Göttin Freiheit mit der Fahn' —
(Der Sklave sah' sie nie)
Geht — Brüder, seht! sie geht voran,
O blutet vor sie!

Ha, Vater Putnam lenkt den Sturm
Und theilt mit uns Gefahr,
Uns leuchtet, wie ein Pharusthurm
Sein silbernes Haar!

Du gier'ger Britte, sprichst uns Hohn? —
Da nimm uns unser Gold!
Es kämpft kein Bürger von Boston
Um sklavischen Sold!

Da seht Europens Sklaven an,
In Ketten rasseln sie! —
Sie braucht ein Treiber, ein Tyrann
Für würgbares Vieh.

Ihr reicht den feigen Nacken, ihr,
Dem Tritt der Herrschsucht dar? —
Schwimmt her! hier wohnt die Freiheit hier!
Hier flammt ihr Altar!

Doch winkt uns Vater Putnam nicht?
Auf Brüder ins Gewehr! —
Wer nicht für unsre Freiheit ficht,
Den stürzet ins Meer!

---

[1] Man vergleiche mit diesem Gedichte das berühmte „Kaplied", das Schubart beim Abzug der 898 Württemberger, die der Herzog an die holländisch-ostindische Compagnie verschacherte, gedichtet hat und in dem er auch nicht ein Wort des Zornes über den schmählichen Handel findet. Freilich war dem Dichter in der langen Gefangenschaft das Rückgrat seiner politischen Überzeugung längst gebrochen; allein es ist mir unbegreiflich, wie D. F. Strauß und nach ihm der jüngste Herausgeber Schubarts, A. Sauer, dies Lied, das durch sein Schweigen einen Schandakt deutschen Fürstentums im 18. Jahrhundert feiert, den Auswanderern und Kolonisten von heute als Trostlied empfehlen können.

Herbei, Columbier, herbei!
Im Antlitz sonnenrot!
Hör, Britte, unser Feldgeschrei
Ists Sieg oder Tod.

Noch heftiger als seine Vorgänger sollte der letzte der Stürmer und Dränger am morschen Bau des Staats und der Gesellschaft rütteln und auch die Schmach an den Pranger stellen, die Deutschlands Fürsten mit dem schändlichen Menschenhandel auf die Nation luden. Die Stelle in „Kabale und Liebe", in der Schiller den Soldatenschacher mit vernichtendem Hohn gebrandmarkt hat, ist allbekannt. Aber schon früher hatte er als Journalist für die amerikanische Republik Partei ergriffen. Es muß ihm dies um so höher angerechnet werden, als es unter den Augen desselben despotischen Fürsten geschah, der Schubart schon seit Jahren das „Freiheitslied eines Kolonisten" bitter entgelten ließ.

Die Aussprüche des jungen Schiller, die hier in Betracht kommen, finden sich in den „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen", einer politischen Wochenschrift, die der Dichter in Jahre 1781 redigierte.[1] Da der Krieg zwischen England und Amerika in diesem Jahre das wichtigste Ereignis war, so mußte natürlich auch das schwäbische Provinzialblatt darüber berichten. Nicht zwar in der Form unserer Leitartikel und Depeschen von heute, sondern im damals beliebten Gewande von Anekdoten oder kurzen erzählenden Berichten, die das Auge des Censors vertragen konnte. Es verdient unsere Bewunderung, wie Schiller es verstanden hat, innerhalb dieser Fesseln seine Neigung für die amerikanische Sache fast von Nummer zu Nummer an den Tag zu legen und in der kleinen nachstehenden Notiz sogar den Soldatenhandel mit schneidendem Hohn zu geißeln:

„Am 4. März wurden aus Ansbach die nach Amerika bestimmten Truppen eingeschifft. Kurz vor dem Ausmarsch hatte diese Residenz das wonnevolle Entzücken, ihren angebeteten Landesvater und Regenten im besten Wohlsein von der Reise nach der Schweiz zurückkommen zu sehen."

Welch packender, echt dramatisch gedachter Gegensatz! Die zur Schlachtbank im fremden Lande verkauften, ausziehenden Rekruten und der

[1] Vgl. Minor, „Der junge Schiller als Jounalist". Vierteljahrschr. f. Litteraturgeschichte II, 346 ff.

„angebetete", mit Blutgeld gemästete Landesvater von einer Lustreise zurückkehrend! Kein Wunder, daß der schwäbische Fürst dem Landeskinde mit solch gefährlichem politischen Pathos und verkappten republikanischen Gesinnungen auch einen Aufenthalt hinter Schloß und Riegel zugedacht hatte!

Die Ereignisse, die sich im Gefolge der französischen Revolution einstellten, das Auftreten Napoleons, die Freiheitskriege und die Einkehr ins deutsche Altertum, dies alles hielt die Geister in Deutschland auf Jahrzehnte so sehr in Spannung, daß die Geschicke der Republik in der neuen Welt den Blicken ganz entschwunden schienen. Nur ein Gedicht Platens aus jener Zeit (1818), „Colombos Geist", mag uns bezeugen, wie das ferne Freiheitsland noch immer im Hintergrund der Gedankenwelt leuchtend auftaucht. Seltsam genug läßt Platen den Geist des großen Entdeckers vor Napoleon erscheinen, als dieser sich auf seiner Fahrt in die Gefangenschaft nach St. Helena befindet. Erfüllt von jener schrankenlosen Begeisterung für das Genie des „corsischen Emporkömmlings", die bekanntlich auch Goethe so schwer los werden konnte, beschwört der Dichter den Geist des Columbus, um den glücklich gefangenen Menschenwürger zu trösten:

Ich zuerst durchschritt die Wasserwüste
Über der du deine Zähren weinst,
Der Atlantis frühverlorne Küste
Dieser Fuß betrat zuerst sie einst.

Nun erglänzt in heller Morgenstunden
Auferstehung jenes theure Land,
Das der Menschheit ich zum Heil gefunden,
Nicht zum Frohndienst einem Ferdinand!

Du erlagst dem unbezwingbar'n Norden,
Aber Jene, die darob sich freun,
Werden zitternd vor entmenschten Horden
Ihren blinden Jubel bald bereun!

Aber kommt der große Tag der Schmerzen,
Und es hemmt ja nichts der Zeiten Lauf,
Nimm, Columbia, dann die freien Herzen,
Nimm Europas letzte Helden auf!

Wann das große Henkerschwert geschliffen,
Meinen Kindern dann ein werther Gast,
Kommt die Freiheit auf bekränzten Schiffen,
Ihre Mütze pflanzt sie auf den Mast!

Segle westwäts, sonne dich am Lichte,
Das umglänzt den stillen Ozean;
Denn nach Westen flieht die Weltgeschichte:
Wie ein Herold segelst du voran!

Berührt es uns auch sonderbar, wie Platen in wunderlicher Verblendung dem gestürzten Tyrannen in der Republik eine Freistätte anbieten konnte, so entschädigt er uns doch mit der prophetischen Erkenntnis dessen, was die neue Welt seinen Landsleuten bald wieder werden sollte. Denn gar schnell mochte man sich Amerikas erinnern, als die Hoffnungen, die das glühend entfachte Nationalgefühl hegte, nach dem Wiener Kongreß durch eine öde Reaktion vernichtet wurden, als der politische Sinn, den die Freiheitskriege inzwischen genährt hatten, den Druck despotischer Fürstenwillkür ganz anders empfand als im 18. Jahrhundert. Für den Vertreter dieser Stimmung, die sich müde und mit Ekel von den Zuständen in Deutschland abwandte, um in der neuen Welt Ruhe und Befriedigung zu suchen, dürfen wir Lenau ansehen.

Will man sich den Wandel des Nationalgefühls vor Augen führen, der sich im deutschen Geistesleben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vollzogen hatte, dann braucht man nur das oben erwähnte Bild von Seume und seinem dichterisch schwärmenden Freunde mit Lenau zu vergleichen, der in dem schönen Gedicht „Das Blockhaus“ mitten im amerikanischen Urwald in die tiefschmerzlichen Worte ausbricht:

Uhland, wie stehts mit der Freiheit daheim? Die Frage
Sandt' ich über Wälder und Meere ihm zu.

Freilich waren es nicht politische Beweggründe allein, die unsern Dichter nach Amerika trieben. Wir besitzen in „Lenaus Briefen an einen Freund“, die Karl Mayer in etwas redseliger Weise veröffentlicht hat, eine treffliche Fundgrube für die Erklärung der Seelenverfassuug unseres Dichters, die ihn zur Auswanderuug veranlaßte.[1]

In einer Zeit, die einem genialen Menschen wie Lenau keine Auf-

[1] N. Lenaus Briefe an einen Freund. Stuttgart, 1853.

gaben bot, an denen sich die Kraft seiner hohen Begabung hätte erproben können, mußte sich diese Kraft ganz nach innen werfen und die ohnehin schon empfindliche Subjektivität des Dichters sich zu einer Nervosität steigern, die schließlich vor jeder Berührung der Wirklichkeit krampfhaft zurückbebte und sich verletzt fühlte. Nur so läßt sich die trostlose Enttäuschung begreifen, die den Dichter erfaßte, als er wirklich in Amerika gelandet war, die ersehnte Freiheit genoß und sich vor die Aufgabe gestellt sah, in rüstiger Arbeit seine Kraft zu regen. Wir begegnen in Lenau einer jener unglücklichen Gestalten unserer großen mit der Sturm- und Drangperiode beginnenden Dichterzeit, die, wie Lenz und Hölderlin, ihrer genialischen Begabung gleichsam zum Opfer fallen und mit ihrem endlichen Schicksal bezeugen, welche Gefahren dem Genie drohen.

Die erste Nachricht von den Auswanderungsplänen Lenaus giebt uns in der erwähnten Briefsammlung Justinus Kerner in einem Schreiben an Karl Mayer. Der bekannte Lyriker und Geisterseher, läßt sich in seiner halb ernsten, halb humoristischen Weise also aus:[1]

„Herzliebster!

Dein Brief von Niembsch kam von Heidelberg hierher: denn N. ist schon seit 10 Tagen wieder bei mir. Jetzt, wo er heute nach Bönnigheim!! fuhr, aber Nachts wiederkehrt, will ich dir schreiben, weil er Dir wahrscheinlich erst in 2 bis 3 Tagen schreiben wird. Niembsch ist von Amerika ganz besessen, schrieb sich in die Aktiengesellschaft ein und schifft am 1. Mai dahin. Er läßt sich nichts einreden: denn seine ganz dämonische Phantasie malt ihm da Dinge vor, die ganz nach seinen Wünschen sind.

Er ist wieder viel wilder als er war. Als er das vorigemal bei mir war, gelang es mir, den Dämon in ihm zu beschwichtigen. Ich hatte ihn dahin gebracht, daß er den Entschluß faßte, nach München zu gehen und sich an Schubert anzuschließen. Da hätte er inneren Frieden und Glauben gewonnen (die ihm so sehr fehlen), — allein in Heidelberg wieder 14 Tage sich selbst überlassen, kehrte in ihm der alte

[1] a. a. O. 57 ff. (11. März 1832).



Dämon wieder, der wilde Tiere schießen und Urbäume niederreißen will. Es ist völlige Wahrheit, daß in Niembsch ein Dämon ist, der ihn furchtbar plagt und der in einer Viertelstunde sein Gesicht zwanzigmal verändert. Derselbe zeigt sich auch durch wirkliche Krämpfe in ihm, die sich durch ein unglaubliches Erstarren namentlich seines Gesichtes aussprechen.[1] So lange dieser Dämon nicht aus ihm getrieben ist, ist er furchtbar unglücklich und macht auch andere düster. Ich will noch alles anwenden, denselben in ihm zum zweitenmal zu bannen, verzweifle aber jetzt sehr! Denn die amerikanische fixe Idee, die ihm dieser eingeflüstert, hat furchtbar feste Wurzeln in ihm gefaßt. — —

Nachts.

Niembsch kehrte von Bönnigheim zurück und unterschrieb sich mit 5000 fl. in die amerikanische Gesellschaft, wofür er 1000 Morgen Landes zum Anbau erhält. Es ist nun nichts mehr zu machen, als zu dieser Sache das beste sagen. Es ist vielleicht das Land der Prüfung für ihn und Gott wird es nicht ohne seine weisen Absichten zulassen. Betrachtet man es wieder von anderen Seiten, so läßt sich dagegen allerdings auch wieder wenig einwenden. Europa verfault immer mehr in der Gemeinheit und auch mir wird es oft ganz bang in ihm" u. s. w.

Sogar der fromme Kerner fühlt also auch die politische Versumpfnung Deutschlands. Wie Lenau seine Reise nach Amerika selbst ansah, darüber giebt uns der Brief tieferen Aufschluß:[2]

„Weinsberg, 13. März 1832.

Mein lieber Mayer!

Ich reise diesen Frühling nach Amerika. Längstens bis 1. Mai, vielleicht aber schon in 3 Wochen werd' ich mich einschiffen. Das war es, warum ich so lang nicht geschrieben, ich hatte theils viel herumzureisen und auszukundschaften, theils wollt' ich Dir einen letzten festen Entschluß mittheilen; nun ist er gefaßt. Um in Amerika etwas Halt zu haben, bin ich in den Stuttgarter (eigentlich Ulmer) Verein der Auswanderer mit einigen Aktien eingetreten. Die Gesellschaft, bereits aus

[1] So schrieb nicht nur der Geisterseher, sondern wohl auch der Arzt Kerner lange bevor Lenau Sophie von Löwenthal kennen lernte, die jetzt allein den Wahnsinn des Dichters verursacht haben soll. [2] a. a. O. 60 ff.



200 Köpfen bestehend, wird sich am Missourifluß niederlassen, vorläufig aber eine Commission dahin absenden, um Land anzukaufen und die Colonisation vorzubereiten.

Wahrscheinlich werd' ich mich an diesen Vortrab anschließen, denn sehr interessant wär' es mir, die ersten Rudimente einer Ansiedelung zu beobachten, vielmehr selbst theilzunehmen daran. Gefällt es mir in Amerika, so bin gesonnen, etwa 5 Jahre dort zu bleiben, wo nicht, kehr' ich um und überlasse mein Eigenthum der Gesellschaft zur Administration. Aber es wird mir hoffentlich gefallen. Der ungeheure Vorrath schöner Naturszenen ist in 5 Jahren kaum erschöpft, und meine lieben Freunde find' ich dann doch alle wieder. Ich brauche Amerika zu meiner Ausbildung. Dort will ich meine Fantasie in die Schule — die Urwälder — schicken. Mein Herz aber durch und durch in Schmerz maceriren, in Sehnsucht nach den Geliebten. Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck, alle Kräfte meines Geistes, das Glück meines Gemüthes betracht' ich als Mittel dazu. Erinnerst Du Dich an das Gedicht von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling an das Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben? Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenns nur ein gutes Gedicht giebt. Und wer nicht alles andere gerne in die Schanze schlägt, der Kunst zu Liebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr. Schwab sagt in seinem sehr schönen Gedichte: „Das Leben ist Sorg und viel Arbeit“; ich möchte sagen: Die Kunst ist Sorge und viel Arbeit. Ganz Unrecht hat Schiller, wenn er gegensätzelnd sagt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“; ich sehe mehr Ernst in der Kunst als im Leben, wo alles vergeht, Lust und Schmerz, während in jener allein Bestand ist und Ewigkeit. In der Religion doch wohl auch, wirst Du meinen, aber ich glaube Religion ist nichts als immanente Kunst; und Kunst ist nichts, als transiente Religion, der reinste Kultus. Der sterbende Mensch schneidet zum Zeichen ihrer Freundschaft seinen eigenen Namen und den Namen Gottes in verschlungenen Hieroglyphenzügen in einen von den frischen grünen Bäumen des Sinnenlebens, durch welche seine Brüder lachend und weinend und eben auch sterbend dahin wandern. Ewigkeit ist freilich zu viel gesagt von der Kunst und ihren Werken;

doch währts was länger mit jenen Namenszügen der göttlichen Freundschaft. Doch genug des Geplauders über unaussprechliche Dinge u. s. w. — — —

Mit den Änderungen, die Du auf Anlaß meiner Bemerkungen an deinen Gedichten getroffen, bin ich vollkommen einverstanden. Es wird eine herrliche Sammlung von Gedichten geben. Du sendest sie mir nach übers Meer und ich werde sie den schönen, stillen, sinnenden Blumenbäumen Amerikas vorlesen. Deine lieben Worte werden wie schöne Vögel herumflattern im wundervollen Gezweige des Urwalds. Du, Uhland, Schwab, Kerner und alle Dichterfreunde von mir, jeder erhält seinen eignen Bezirk in meinem Waldgebiete und jeder dieser Bezirke wird eingeweiht mit dem schönsten Gedichte seines Patrons; und der ganze Wald wird von Sehnsucht ergriffen werden nach Euch, und er wird lange seufzen und seinen Vögeln sagen: „zieht hin nach Europa und ruft mir die lieblichen Sänger herüber; und an einem Tage wird in Weinsberg und Tübingen und Stuttgart und Weiblingen ein seltsamer, schöner Vogel sich zeigen und an Eure Fenster klopfen und dringend rufen, daß Ihr kommen sollt dahin, wo die Freiheit blüht."

Noch überschwänglicher malt sich die freiheitsdurstige und urwaldtrunkene Seele des Dichters „der Freiheit Paradies" in dem Gedichte „der Maskenball", das kurz vor der Abreise entstand:

Seid willkommen mir, Matrosen!
Nehmt mich auf in eurem Schiffe!
Frisch hinaus ins Meerestosen
Durch die fluthbeschäumten Riffe!
Ha! schon seh' ich Möven ziehn,
Wetterwolken seh' ich jagen,
Und die Stürme hör' ich schlagen.
Süße Heimath, fahre hin!
Nach der Freiheit Paradiesen
Nehmen wir den raschen Zug,
Wo in heil'gen Waldverliesen
Kein Tyrann sich Throne schlug.
Weihend mich mit stillem Beten,
Will den Urwald ich betreten,
Wandeln will ich durch die Hallen,
Wo die Schauer Gottes wallen;
Wo in wunderbarer Pracht
Himmelwärts die Bäume dringen,

Brausend um die keusche Nacht
Ihre Riesenarme schlingen.
Wo Leuchtkäfer, Myriaden,
Um die Schlingeblumen fliegen,
Die sich an die Bäume schmiegen,
Auf des Blühens dunklen Pfaden
Leuchten sie in Duftgewinden,
Lehren sie den Wipfel finden —
Dort will ich für meinen Kummer
Finden den ersehnten Schlummer,
Will vom Schicksal Kunde werben,
Daß es mir mag anvertrauen
Warum Polen mußte sterben.
Und der Antwort will ich lauschen
In der Vögel Melodeien,
In des Raubthiers wildem Schreien
Und im Niagararauschen.

Hätten diese schönen Verse dem guten Kerner vorgelegen, dann hätte er ihnen wohl dieselbe Nachschrift zugefügt, die er dem zuletzt angeführten Brief angedeihen ließ. Er schreibt nämlich:[1]

„Bester Mayer!

Das ist alles, so dichterisch es klingt, rein dämonisch. Ich sah kürzlich seinen Dämon! es ist ein haariger Kerl, mit einem langen Wickelschwanz ꝛc.; der flüstert ihm von jenen Urwäldern so zu, der läßt ihm keine Ruhe! Um Gotteswillen, Mayer! komm hieher und rette mit mir den lieben Niembsch aus dem Wickelschwanze dieses amerikanischen Gespenstes.

Dein Kerner."

Amerika ist kein Land für Träumer, es macht an die Thatkraft, an den sittlichen Charakter Ansprüche, denen der Schwächling unterliegen muß. Der Mann, der seine Phantasie in die Schule der Urwälder schicken wollte und in Amerika seine künstlerische Ausbildung suchte, der von der eigentlichen Aufgabe, die hier seiner wartete, keinen Begriff hatte, war nicht für die nüchterne Arbeit dieses Landes bestimmt. Vielleicht, daß dem aristokratischen Spaziergänger, der Ernst des Lebens, wie sein Ausspruch über Schiller bezeugt, niemals nahe getreten war. Als ob er

[1] a. a. O. S. 63.

das Zerstörungswerk, das sich durch ihn selbst in seinem Innern vollzog, ahne, schreibt er bald darauf an seinen Freund Mayer:[1]

„Ich bin wieder in Stuttgart; bald auch in Weiblingen, doch dieser Brief gehe mir noch voran. Ich habe die Klage vernommen aus Deinen Briefen, die Klage Deines lieben freundlichen Herzens über meine Reise in die Fremde, übers Meer. Hätte ich einen so festen Glauben an die Fortdauer unserer Persönlichkeit; sieh, ich würde sagen: Bruder, wir sehen uns wieder, gewiß wieder! Aber ich habe diesen glücklichen Glauben nicht wie Du, und ich fühle die traurigen Ergebnisse meiner Philosophie gerade jetzt am bittersten, denn ich muß mir sagen: Du gehst in die See, Du vertraust Dich den trügerischen Wellen, Du überantwortest Dein Herz, samt aller Liebe, die Du für Deine Freunde darin hast, den unsicheren Winden! Die Erinnerung an Deine Freunde kann ein Windstoß verwehen auf ewig! Ja, Freund das sag' ich mir alles und denke recht schmerzlich lebhaft an Dich dabei; aber ich reise doch. Mich regiert eine Art Gravitation nach dem Unglücke. Schwab hat einmal von einem Wahnsinnigen sehr geistreich gesprochen. Man habe nemlich einen Wahnsinnigen heilen wollen, — ja richtig, Schwab selbst wollte dies, und ging also ganz leise und behutsam der fixen Idee des Narrn auf den Leib. Der Verstand des Unglücklichen folgte ihm wirklich Schritt für Schritt durch alle Prämissen nach und als er endlich am Conclusum stand, und einsehen sollte das Unsinnige seiner Einbildung, da stutzte „der Dämon des Narren plötzlich merkend, daß man ihm aufs Leben gehe und sprang trotzig ab, und es war aus mit allen Bemühungen den Narren zu bekehren". Dies sind die trefflichen Worte unsres Freundes. Ein Analogon von solchem Dämon glaub ich auch in mir zu beherbergen. So zu sagen, einen Dämon des Unglücks. Merkt dieser Kerl je, daß mir ein schöner Stern aufgehen wolle, flugs wirft er mir seine rauhe Pelz- oder Narrenkappe über die Augen. Du wirst mich verstehen" u. s. w.

Der „Dämon" sollte ihn auch diesmal nicht im Stiche lassen, die große Enttäuschung sollte kommen. Kaum daß er gelandet war, als ihn

[1] a. a. O. S. 67.

auch in der fremden Welt, die für so innerlich gerichtete, zartbesaitete Naturen wie Lenau kein Verständnis hat, die Sehnsucht nach der Heimat packte. Und welche Ernüchterung sollte an Stelle der überschwänglichen Träume treten! Selbst die heißersehnte Freiheit kann er hier nicht finden, wie der Eingang zu dem Gedichte „Der Urwald“ bezeugt:

Es ist ein Land voll träumerischem Trug,
Auf das die Freiheit im Vorüberflug
Bezaubernd ihren Schatten fallen läßt,
Und das ihn hält in tausend Bildern fest;
Wohin das Unglück flüchtet ferneher,
Und das Verbrechen zittert übers Meer;
Das Land, bei dessem lockendem Verheißen
Die Hoffnung oft vom Sterbelager sprang,
Und ihr Panier durch alle Stürme schwang,
Um es am fremden Strande zu zerreißen
Und dort den zwiefach bittern Tod zu haben;
Die Heimath hätte weicher sie begraben! —

Noch tieferen Einblick in die Stimmung, die den Dichter hier ergriff und die ihn zu noch härteren, ungerechteren Urteilen hinriß als in den Gedichten „Der Urwald“ und „Das Blockhaus“, gewähren die Briefe, die er während seines kurzen Aufenthaltes in Amerika schrieb. Denn auch Lenau sollte der Gefahr nicht entgehen, daß er, wie so mancher nach ihm, in grüner Unkenntnis über ein Land und Volk urteilte, das zu verstehen er sich absichtlich wehrte. So schreibt er:[1]

„Amerika ist das wahre Land des Unterganges, der Westen der Menschheit. Das atlantische Meer aber ist der isolierende Gürtel für den Geist und alles höhere Leben. — — Die schlimmste Frucht der übeln Verhältnisse in Deutschland ist nach meiner Überzeugung die Auswanderung nach Amerika. Da kommen die armen, bedrängten Menschen herüber, und den letzten himmlischen Sparpfennig, den ihnen Gott ins Herz gelegt, werfen sie hin für ein Stück Brod. Anfangs dünkt ihnen das fremde Land unerträglich, und sie werden ergriffen von einem mächtigen Heimweh. Aber wie bald ist dies Heimweh verloren! Ich muß eilen über Hals und Kopf hinaus, hinaus, sonst verliere ich das meinige auch noch. Hier sind tückische Lüfte, schleichender

[1] a. a. O. 102 ff.

Tod. In dem großen Nebelbade Amerikas werden der Liebe leise die Adern geöffnet und sie verblutet sich unbemerkt. Ich weiß nicht, warum ich eine solche Sehnsucht nach Amerika hatte. Doch ich weiß es. Johannes hat in der Wüste getauft. Mich zog es auch in die Wüste, und hier in meinem Innern ist auch etwas wie Taufe vorgefallen, vielleicht, daß ich davon genesen bin, mein künftiges Leben wird es mir sagen. In dieser großen langen Einsamkeit, ohne Freund, ohne Natur, ohne irgend eine Freude war ich darauf angewiesen, stille Einkehr zu halten in mich selber, um manchen heilsamen Entschluß zu fassen für meine ferneren Tage. Als Schule der Entbehrung ist Amerika wirklich sehr zu empfehlen. — — Die Natur selbst ist kalt. Die Conformation der Berge, die Einbuchtung der Thäler, alles ist gleichförmig und unphantastisch. Hat nun die Natur selbst kein Gemüth, keine Phantasie, so kann sie auch ihren Geschöpfen nichts dergleichen geben. Hier lebt der Mensch in einer sonderbaren kalten Heiterkeit, die ans Unheimliche streift. Daß hier Menschen und Thiere von Geschlecht zu Geschlecht weiter herabkommen, ist manchem Naturforscher bereits aufgefallen. Es ist buchstäblich wahr. Mancher der eingewanderten und nun seit mehreren Jahren hier ansäßigen Deutschen versichert: ein sehr feuriges Temperament herübergebracht, es aber hier bis auf die letzte Spur einer Aufwallung verloren zu haben. Ich muß hinauseilen aus Amerika, sonst verlier' ich noch mein Heimweh, wie es allen Deutschen nach einiger Zeit hier ergeht. Merkwürdig ist es, wie die heftigsten Gefühle hier so schnell erkalten. Die Liebe zum deutschen Vaterlande geht bei den weißen Eingewanderten sogar in Haß und Verläugnung über. Trauriger Boden"![1] rc.

Nicht einmal dem großartigen Naturwunder der Niagarafälle wußte der Dichter in solcher Gemütsverfassung poetisch gerecht zu werden. Daß der Eingewanderte dem jungen republikanischen Staatswesen, daß der deutsche Einwanderer seinen längst hier angesiedelten, durch rastlose Kulturarbeit glänzend bewährten Landsleuten, ja daß schließlich auch der hochbegabte Dichter als Erhalter und Förderer der Muttersprache, als

[1] Wie weit F. Kürnberger in seinem Roman „Der Amerikamüde" Lenaus Erlebnisse benutzt hat, muß eine eigene Untersuchung feststellen.



geistiger Führer seiner Volksgenossen die Bethätigung höchster Kraft schulde, davon hat Lenau nicht einmal eine Ahnung empfunden.

Um die Zeit als unser Dichter bitter enttäuscht aus Amerika zurückkehrte, war der zweite Teil von Goethes Faust erschienen. Wenige der Zeitgenossen konnten sich mit dem Inhalt des sonderbaren Werkes befreunden. Angeekelt von den Zeitverhältnissen, trunken vom Wahn Hegelscher Spekulation oder dem Weltschmerz und der Skepsis Heines ergeben, hielten viele für absurd oder trivial, was Goethe hier als der Weisheit letzten Schluß pries. Und doch umschloß dieser Preis einer unermüdlichen, dem Dienste der Mitmenschen gewidmeten sittlichen Thätigkeit die Summe eines reichen Lebens, die Summe der gewaltigen Geistesarbeit, die in der Geniezeit ihren Anfang genommen hatte. Wie außer ihm vielleicht nur noch Schiller hatte Goethe die große Geniebewegung ganz in sich erlebt, hatte ihren Überschwang mitgemacht und, wie sein Tasso und hundert seiner Äußerungen bezeugen, auch ihre Leiden und Gefahren durchkostet, die schwächere Naturen wie Lenz und Hölderlin und später einen Lenau zur Selbstvernichtung führten. Aber zur rechten Zeit war er von der gefährlichen Höhe zurückgekehrt und hatte in seinem Leben wie in seinem gemeinsamen Streben mit Schiller Zeugnis davon abgelegt, daß im Genie die ursprüngliche und doch gesteigerte Menschenkraft zum Ausdruck komme, die im sittlichen Thun ihr höchstes Genüge findet oder, wie Schiller es ausdrückt, in der

Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

Wie die glänzende Vision einer herrlichen Zukunft erscheint es dem sterbenden Faust, daß nur auf „freiem Grund mit freiem Volk“ die Erfüllung seines höchsten Ideals möglich sei:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Wäre es nicht möglich, daß sich dem greisen Dichter, als er dies schrieb, die aufblühende Republik überm Meere unbewußt vor die

schauende Seele drängte? Wir wissen aus „Wahrheit und Dichtung" wie ihm in den Tagen der Geniezeit seine Braut Lili den Gedanken der Auswanderung nach Amerika nahe legte. „Amerika", sagt Goethe an dieser Stelle, „war damals vielleicht noch mehr als jetzt, das Eldorado derjenigen, die in ihrer augenblicklichen Lage sich bedrängt fanden." Und wenn Klinger den Schauplatz seiner Dramas „Sturm und Drang" nach der Welt verlegte, dann zeigt dies doch deutlich, wie man sich in Goethes genialen Kreisen mit dieser Welt beschäftigte. In welcher Richtung des Dichters Gedanken später in Amerika weilten, dafür haben wir verschiedene Zeugnisse. Vor allem die vielzitierten Verse:

Amerika, du hast es besser
Als unser Continent, der alte,
Du hast keine verfallene Schlösser
Und keine Basalte,
Dich stört nicht im Innern
Zu lebendiger Zeit
Unnützes Erinnern
Und vergeblicher Streit.
Benutzt die Gegenwart mit Glück! u.s.w.

Es bedürfte längerer Ausführung um zu zeigen, wie der Dichter in diesen Worten Amerika als die Stätte preist, die es mit ihrer jungen, von allem Wuste des Überlieferung freien Kultur ermöglicht, das zu verwirklichen, was dem Dichter aus einem langen Leben als höchste Weisheit aufgegangen war: der Gegenwart nach dem Maße unserer höchsten Kraft treu zu leben. So hat er es denn auch, wie bekannt, in den „Wanderjahren" versucht, seine sozialen und pädagogischen Ideen in einer von Auswanderern in der neuen Welt gegründeten Kolonie als verwirklicht darzustellen. Daß sich diese Auswanderer gerne nach Amerika wenden, geht wohl auch aus dem Briefe an Voigt vom 19. Juni 1818 hervor, worin Goethe, mit der Ausarbeitung der „Wanderjahre" und mit dem Faust beschäftigt, schreibt, daß er sich in einer Fülle von Schriften und Werken über den Zustand der Vereinigten Staaten befinde; es sei der Mühe wert, in solch eine wachsende Welt hineinzusehen.

Bleibe nicht am Boden haften,
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Überall sind sie zu Haus;
Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jede Sorge los,
Daß wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so groß.

Wie sticht die gesunde Gesinnung dieses Goethischen Auswandrerliedes von den krankhaften Heimwehklagen Lenaus ab! Wie aufmerksam der Dichter sich aber bis in seine letzten Jahre mit Amerika beschäftigte, läßt sich aus der wahrhaft prophetischen Stelle in Eckermanns Gesprächen (III, 119) schließen. Und daß er auch die Kolonisationsbestrebungen seiner Landsleute in Amerika verfolgte, das mag schließlich noch der Aufsatz „Stoff und Gehalt, zur Bearbeitung vorgeschlagen“ bezeugen, wo er kommenden Dichtern u. a. Stoffen das Werk: „Ludwig Galls Auswanderung nach den Vereinigten Staaten“ zur epischen Behandlung empfiehlt, da „weder ein epischer noch dramatischer Dichter je einen solchen Reichtum vor sich gesehen.“

Was Stürmer und Dränger, durch den amerikanischen Freiheitskampf angeregt, von Amerika als dem Lande eines neuen Menschenideals sehnsüchtig geträumt, was Lenau vergebens hier gesucht, das sollte im Gedankenleben unseres größten Dichters bei seinem Lebensschluß als letztes Vermächtnis an seine Nation wiederkehren: das freie Volk auf freiem Grund, seine höchste Menschenkraft in rastloser Kulturarbeit bethätigend. Hätte Amerika wohl gewaltiger und nachhaltiger auf das deutsche Geistesleben einwirken können?[1]

[1] Ich habe versucht, dieser Einwirkung bis auf Goethe nachzugehen. Mit den dreißiger Jahren und besonders mit dem Jahre 1848 beginnt eine neue Periode des Einflusses, die wohl auch einmal dargestellt werden sollte. Im Anschluß an die Thätigkeit Sealsfields wären denn wohl auch die Schöpfungen deutsch-amerikanischer Dichter zu beachten, die der deutschen Litteratur doch auch gewissermaßen angehören und nicht ganz so unbedeutend sind, wie man vielleicht in Deutschland wähnt.



Die wir mitten im flutenden Leben jener Arbeit stehen, wissen freilich auch nur zu sehr, wie leicht dies Leben in seelenlosem, verderbenbringendem Materialismus aufgeht. Aber wir wissen auch, daß uns vor solcher Versumpfung allein der Idealismus deutscher Geistesbildung retten kann. Und so kämpfen wir, so lange uns dies Bewußtsein nicht geschwunden ist, für das köstlichste Erbe, das der Deutsche der neuen Welt zugebracht hat: für deutsche Wissenschaft und vor allem für ein lebendiges Studium deutscher Sprache und Dichtung in Amerika.

Lessings Laokoon als Schullektüre.

Von Karl Reiffenberger
(Bielitz).

Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend von Dr. Konrad Lange, a. o. Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Königsberg. Darmstadt 1893" — dies ist der Titel eines Buches, das bei seinem Erscheinen in den beteiligten Kreisen freudige Aufnahme gefunden hat. Man wird das schon aus dem Gegenstande, dem das Buch gewidmet ist, begreifen, da die künstlerische Erziehung der Jugend, die doch zur gleichmäßigen Ausbildung derselben notwendig mitgehört, bisher noch keineswegs die gebührende Beachtung und Pflege gefunden hat. Noch weit mehr aber hat die Art, wie der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, der reiche und zutreffende Inhalt des Buches, die berufenen Fachmänner mit Befriedigung erfüllt. Lange deckt die Übelstände, an denen die Kunsterziehung unserer Jugend leidet, rückhaltlos auf und giebt zugleich den Weg — von der Kinderstube bis zur Hochschule — an, auf dem eine Besserung zu erreichen ist. In den Mittelpunkt stellt er den richtig erteilten Zeichenunterricht. So wichtig und beherzigenswert die hierüber gegebenen Auseinandersetzungen auch sind, so möchte ich an dieser Stelle doch nicht darauf die Aufmerksamkeit lenken, sondern vielmehr auf einen Punkt, der mir, als Germanisten und Lehrer des Deutschen, näher liegt und, wie mich dünkt, trotz der Zustimmung, die er bei den Zeichnern und Kunsthistorikern[1] gefunden hat, eine Schwäche des Buches bildet. Ich

[1] Ich verweise hier vor allem auf Prof. Neuwirths Vortrag „Die Kunstgeschichte in ihrer Beziehung zur Bildung und zum Unterrichte der Gegenwart." Österr. Mittelschule. VII (1893), S. 297 ff.

meine die von Lange (S. 82—86) über die Laokoon-Lektüre an höheren Lehranstalten[1] geäußerten Ansichten.

Lange ist der Überzeugung, daß fast alles, was Lessing im einzelnen über bildende Kunst sagt, „vom Standpunkte der modernen Kunstentwicklung, wie sie sich seit dem 15. Jahrhundert herausgebildet hat," unhaltbar sei. Daher werde durch die Lektüre dieser Schrift der Schüler entweder in ganz falsche Bahnen geleitet, oder es müsse die Laokoon-Lektüre in einer fortlaufend negativen Kritik Lessings bestehen, die dem Ansehen des Klassikers in den Augen der Schüler nur nachteilig sein könne. Zum Beweise seiner Behauptungen führt er eine Reihe von Irrtümern Lessings an und schließt (S. 83) mit den Worten: „Ich will dieses Register nicht fortsetzen, obwohl es mir leicht werden würde, fast alle Behauptungen Lessings über die bildende Kunst der Reihe nach als falsch nachzuweisen." Ohne mich in Einzelerörterungen[2] einzulassen, möchte ich hier bloß erklären, daß manches von dem, was Lessing über die bildende Kunst ausspricht, allerdings nicht unangefochten bleiben kann, so die Behauptung, die Schönheit sei das höchste Gesetz der Kunst, nicht bloß im Altertume, sondern überhaupt, und die damit im Zusammenhange stehende geringschätzige Beurteilung einiger Gattungen der Malerei, ferner Lessings Ausführung über den fruchtbaren Augenblick und das Transitorische u. a. Ohne Zweifel sind in Lessings Laokoon seine Auseinandersetzungen über Gegenstände der bildenden Kunst — wobei er auch Plastik von Malerei zu wenig sondert — die schwächere Seite des Werkes. Aber trotz alledem bin ich der Überzeugung, es sei die Lektüre desselben von dem deutschen Unterrichte nicht auszuschließen. In dem Folgenden will ich das näher beleuchten.

---

[1] Lange spricht zwar nur von Gymnasien, da aber der Gegenstand auch andere höhere Lehranstalten mitbetrifft, so nehme ich stets den allgemeineren Begriff. Auf die bei der Laokoon-Lektüre zu beachtenden Unterschiede der verschiedenen Anstalten und ihrer Schüler soll in diesem Aufsatze nicht weiter Rücksicht genommen werden.

[2] Wenn Lange schon das „Fundament der Lessingschen Beweisführung", den Satz „Laokoon schreit nicht", angreift, so ist dabei zu bemerken, daß die gegenteilige, namentlich durch Overbeck vertretene Ansicht seit der schlagenden Widerlegung durch den Anatomen Henke (Die Gruppe des Laokoon. Leipzig 1862) kaum mehr verteidigt werden kann. Zu „Lessings Kampf gegen die Allegorie" vergleiche man übrigens Blümner, Laokoonstudien I, Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. S. 175 ff.

Nach Langes Erörterungen zu schließen, scheint er zu glauben, daß die Laokoon-Lektüre an unseren höheren Schulen nur aufgenommen sei, um den Schüler mit Lessings dialektischen Vorzügen vertraut zu machen, und um ihm ein gewisses Interesse für bildende Kunst beizubringen, ja um ihn darüber zu belehren. Daß der Lehrer des Deutschen auch aus Gründen der formalen Geistesbildung die Laokoon-Lektüre treibt, soll nicht geläugnet werden. Aber die zweite, ihm von Lange zugeschriebene Absicht hat er bei dieser Lektüre entschieden nicht. Er beschäftigt sich hierbei, wie in einigen anderen Fällen, z. B. bei der Lektüre kunsthistorischer Abhandlungen Goethes, allerdings mit Fragen der bildenden Kunst, er thut es jedoch nicht um ihrer selbst willen. Interesse für die Kunst zu wecken, Belehrung über Kunst zu erteilen, das ist in erster Linie die Sache des Zeichners (vorausgesetzt, daß der Zeichenunterricht in entsprechender Weise an der Schule eingerichtet ist), in zweiter die des Geschichtslehrers.[1] Darum erscheint vom Standpunkte des deutschen Unterrichtes Langes Frage (S. 84): „Was hat dann (wenn die Grundlage der Lessingschen Beweisführung nicht mehr zu Recht besteht) in aller Welt die Lektüre des Laokoon in der Prima für einen ästhetischen Zweck?" ebensowenig begründet wie sein Rat (S. 86): „Um ihn (den Schüler) über die bildende Kunst zu belehren, giebt es andere, neuere Bücher — ich nenne nur Fechners Vorschule der Ästhetik — die dazu geeigneter sind." Bei der Laokoon-Lektüre läßt sich der Lehrer des Deutschen vielmehr von einem anderen Gesichtspunkte leiten, als dem hier angedeuteten, einem Gesichtspunkte, der unmittelbar aus der Aufgabe seines Lehrfaches folgt.

Neben der Fertigkeit im richtigen mündlichen und schriftlichen Gebrauche der deutschen Sprache, die im deutschen Unterrichte erworben werden soll, handelt es sich in diesem Zweige des Unterrichtes darum, den Schülern die Entwicklung des deutschen Volkes, wie sich dieselbe namentlich in Sprache und Litteratur vollzogen hat, in ihren hervor-

[1] Hierbei habe ich aber keineswegs im Auge, daß der Geschichtslehrer kunsthistorische Vorträge halten oder gar „zusammenhängende Kurse der Kunstgeschichte" veranstalten solle. Seine Pflicht wird es vielmehr sein, an tauglichen Anschauungsmitteln den Schülern die verschiedenen Epochen in der Geschichte der bildenden Kunst klar zu machen. — Daß im altclassischen Unterrichte Werke antiker Kunst zur Besprechung kommen, ist bekannt. Wie das in möglichst fruchtbarer Weise geschehen soll, wurde in philologischen Kreisen während der letzten Jahre wiederholt erörtert.



stechendsten Erscheinungen innerlich nahe zu bringen. Vor allem sind es die bedeutendsten Persönlichkeiten der Litteratur, auf die dabei volles Licht fallen muß, an deren Schöpfungen sich unsere Schüler „groß nähren" sollen. Wenn aber der Jugend Lessing recht anschaulich und lebendig werden, wenn sie in sein ganzes Wesen eindringen soll, so ist es nicht ausreichend, sie bloß mit dem Dichter vertraut zu machen, es muß auch der Kritiker vor ihr erscheinen, zumal dieser zu jenem in so enger Beziehung steht. Daß die theologischen Streitschriften nicht Gegenstand der Schullektüre sein können, wird allgemein zugegeben. Aber von den ästhetisch-kritischen Schriften muß neben den Abhandlungen über die Fabel und das Epigramm Laokoon und Dramaturgie gelesen werden, wie man mit A. Dietrich[1] wird fordern können. Meint jemand, wie Lange, daß man sich an der Dramaturgie genügen lassen könne, so muß dem mit Rücksicht auf Laokoon unzweifelhaft widersprochen werden. Denn, abgesehen von den formalen Vorzügen des Werkes, die sich sonst in gleicher Vereinigung dem Unterrichte nicht wieder darbieten, abgesehen auch davon, daß zu einer vollständigen Bekanntschaft mit dem Ästhetiker Lessing auch die Kenntnis seines Laokoon gehört, können wir im deutschen Unterrichte die Lektüre eines Werkes nicht entbehren, das die Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst so treffend gekennzeichnet und über das Wesen und die Aufgaben der Poesie — namentlich der epischen — Grundsätze aufgestellt hat, die nicht nur in der weiteren Entwicklung der deutschen Litteratur — auch in den Werken der Größten — fruchtbar nachgewirkt haben, sondern sich auch heute noch hohen Ansehens und voller Bedeutung erfreuen. Aus diesen Gründen halten wir im deutschen Unterrichte unverrückt an der Laokoon-Lektüre fest, aus diesen Gründen haben auch die neuesten Lehrpläne — ich nenne nur die österreichischen aus den Jahren 1884 und 1890, die preußischen aus dem Jahre 1892.[2] — die Laokoon-

[1] Albert Dietrich über die Benutzung von Lessings Schriften, hauptsächlich den prosaischen, im Gymnasialunterricht. Ztschr. f. d. Gymnasialwesen XVI (1862), S. 413 f.

[2] In der „Schulordnung für die humanistischen Gymnasien im Königreiche Bayern" vom 23. Juli 1891 und in der „Lehr- und Prüfungsordnung für die sächsischen Gymnasien vom 28. Januar 1893" ist die Laokoon-Lektüre unter den Aufgaben des deutschen Unterrichtes nicht namentlich hervorgehoben. Dort ist der 8. und 9. Klasse unter anderem bloß im allgemeinen die Lektüre „prosaischer Abhandlungen (besonders von

Lektüre den höheren Schulen belassen. Wie könnten wir aber auch unserer höher strebenden Jugend die Kenntnis eines Werkes vorenthalten wollen, von dessen fortdauernder Bedeutung der neueste Lessing-Biograph, E. Schmidt, (II, S. 1) ebenso schön als treffend sagt: „Heute und immer fort schlägt jede Berührung anregende Funken aus diesen Steinen, und wir haben in den scharf gezogenen Kreisen das Laokoon noch lange nicht ausgelernt?“ Übrigens ist ja auch nach Lange die Laokoon-Lektüre nicht ohne allen Gewinn. So bemerkt er (S. 82) trotz seines Standpunktes: „Allerdings hat Lessing den wesentlichen Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst richtig erkannt und mit einer Klarheit und Schärfe auseinandergesetzt, daß sein Laokoon immerhin auch für Schüler manche nützliche Winke enthält.“ Und später (S. 86): „Es läßt sich ja nicht läugnen, daß die Schüler durch die Lektüre des Laokoon, mag sie betrieben werden, wie sie wolle, abgesehen von der formalen Bildung, ein gewisses Interesse für Fragen der Kunst bekommen.“

Wenn nun aber die Laokoon-Lektüre den höheren Lehranstalten nicht genommen werden soll, wie ist sie gegenüber der Thatsache, daß nicht alles, was Lessing darin über bildende Kunst sagt, aufrecht bleiben kann, einzurichten? Eine den Inhalt weiter nicht berührende, durchaus zustimmende oder eine Lessing etwa gar in allem verteidigende Lektüre wäre wohl kaum am Platze. Ich könnte mich bei derartigem Verfahren auch nicht mit dem Gedanken beruhigen, den A. Dietrich bezüglich der Lektüre der Abhandlungen über die Fabel ausspricht, „daß mit dem Meister zu irren Gewinn ist“. Es wird keinesfalls den Schülern verhehlt werden dürfen, daß Lessing da und dort nicht das Richtige getroffen habe, daß man auf Grund der heutigen Ästhetik und Kunstgeschichte anders urteilen müsse. Dagegen wirft nun freilich Lange (S. 84) ein: „Was für einen Zweck würde eine Klassiker-Lektüre haben, bei der der Lehrer den Autor in den Augen seiner Schüler auf Schritt und Tritt herabsetzen müßte? Was soll ein Unterprimaner mit dem Widerspruch anfangen, daß einer unserer größten Geistesheroen, den er wegen seiner Wahrheitsliebe und seiner dialektischen Gewandtheit zu verehren gewohnt ist, sich in seinen

Herder, Lessing, Schiller)“, hier der Unterprima „eingehende Behandlung von Klopstock und Lessing im Anschluß an die Lektüre ihrer hauptsächlichsten Werke“ zugewiesen. Doch ist in beiden Fällen Lessings Laokoon sicher mitverstanden.



sachlichen Behauptungen über bildende Kunst so oft geirrt hat?" Zunächst scheinen mir die Irrtümer Lessings — mag man sich auch über diesen oder jenen Punkt noch im Zweifel befinden — nicht so zahlreich zu sein, als Lange meint. Dann habe ich von dem Vorgange eines Lehrers an einer höheren Schule doch eine etwas andere Vorstellung, als daß ich annehmen könnte, er würde dort, wo er sich genötigt sieht, Lessing zu widersprechen, ihn „herabsetzen". Endlich ist nicht zu vergessen, was für Schüler es sind, vor denen Ansichten Lessings bestritten werden. Wie auch A. Dietrich bemerkt, ist es notwendig, Lessings ästhetische Schriften nur mit den reifsten, gebildetsten Schülern zu lesen. Lange hat die Unterprimaner als jene Schüler im Auge, mit denen die Laokoon-Lektüre getrieben wird. Das stimmt auch zu den neuesten Lehrplänen für die höheren Schulen in Preußen. An den Gymnasien und Realschulen in Österreich wird Lessings Laokoon im letzten Schuljahre gelesen. Ähnlich wie in diesen Staaten ist es auch in anderen. Wir haben es also bei der Laokoon-Lektüre mit erwachsenen, reifen Schülern zu thun, mit Schülern, die nicht lange nachher die Hochschule beziehen und dort sofort in die freie Forschung eingeführt werden, die vor niemandem — und wäre es auch ein Lessing — zurückweicht. Solche Schüler sollen wohl vor allem klaren Einblick in Lessings Größe und Vollendung gewinnen, es können und sollen ihnen aber auch seine Schwächen und Unzulänglichkeiten angedeutet werden. Ich habe mich nie gescheut, Lessing, Goethe, Schiller und die anderen großen Geister der alten und neuen Zeit, mit denen ich meine Schüler in den obersten Klassen vertraut zu machen hatte, nicht bloß als Herren ihrer Zeit, weit hinausragend über die Mitlebenden und bahnbrechend auf Jahrhunderte hinaus, darzustellen, sondern auch als Söhne ihrer Zeit, behaftet mit den Beschränktheiten derselben, abhängig von deren Verhältnissen und dazu noch mit beeinflußt durch besondere persönliche Umstände. Bei einer derartigen Behandlung, wo neben einer Fülle von Licht auch einige Schatten hervortreten, habe ich noch nie gefunden, daß jene großen Männer in den Augen der Schüler an Bedeutung verloren hätten. Gerade Lessings Ansehen aber kann durch ein solches Vorgehen um so weniger beeinträchtigt werden, als er in der bekannten „Duplik" doch das bezeichnende Wort ausgesprochen hat: „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz ein Mensch ist oder zu sein ver-

meint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen." Ganz im Sinne des Meisters sagt auch E. Schmidt (Lessing II, S. 1): „Lessing selbst wäre bei aller Schroffheit gegen voreiligen Widerspruch der letzte, seiner Schrift die Geltung unantastbarer Gesetze beizumessen." Übrigens ist auch Lange doch davon entfernt, dem Verfasser des Laokoon persönlich einen Vorwurf aus seinen irrigen Behauptungen zu machen. Denn „wer die Geschichte der Kunst und die Entwickelung der ästhetischen Theorien kennt", bemerkt Lange (S. 83), „der weiß, daß diese Anschauungen von vielen Zeitgenossen Lessings geteilt wurden, daß sie auf jene ganz beschränkte und einseitige Kunstauffassung zurückzuführen sind, die in den Zeiten des Klassicismus, speziell des damals neuerwachten hellenischen Klassicismus in Deutschland allgemein herrschte. Im Hinblick auf die vorwiegend plastische Überlieferung der antiken Kunst indentifizierte man Kunst und Plastik. Im Hinblick auf die Vollkommenheit der hellenischen Plastik identifizierte man ferner Plastik mit hellenischer Plastik. Da man endlich nur einen geringen Teil der hellenischen Plastik kannte, identifizierte man diesen zufällig bekannten Teil mit der Kunst überhaupt. So erhielt man eine ganz kleine und ungenügende empirische Grundlage für die Entwickelung ästhetischer Theorien." [1]

Lessings Laokoon soll also gelesen werden, indem den Schülern gegenüber frei und offen eingestanden wird, worin der Meister nicht Recht behalten kann. Mit diesem unserer höheren Lehranstalten allein würdigen Grundsatze stimmt es überein, wenn Lyon (Ztschr. f. d. den deutschen Unterricht VII, S. 419) in der Besprechung der neuen sächsischen Lehr- und Prüfungsordnung die Bemerkung macht: „Wenn man Lessings Laokoon liest, so muß man auch Herders Ergänzung und Berichtigung des Laokoon und des Lessingschen Standpunktes anfügen ... Wir entlassen sonst den Schüler mit falschen Vorstellungen." Ein anderer Lehrer des Deutschen, Schilling, ist wohl auch davon überzeugt, daß man Lessing berichtigen müsse, aber er gerät bei seinem Bestreben, zwischen jenem und den modernen Anschauungen zu vermitteln, auf seltsame Wege. In seinen „Laokoonparaphrasen" (die mich auch sonst nicht sonderlich befriedigen)

[1] Über das künstlerische Material, das Lessing vorlag, als er seinen Laokoon schrieb, vergleiche auch E. Schmidt, Lessing II, S. 20.



schreibt er einleitungsweise (S. 7): „Was wir (durch einen offenen Widerspruch gegen Lessing) erreichen werden, wird nur dies sein, daß wir den noch gläubig vertrauenden Gemütern der Jugend die greisenhafte Erfahrung aufpfropfen, daß wie im Leben der Natur und der Völker auch in der Wissenschaft alles dem Wandel unterworfen ist, daß wir unsere Schüler einen Einblick gewinnen lassen in die öde Lehre vom Neide der Epigonen, die unfähig, neues zu schaffen, nur hämische Genugthuung empfinden, wenn es ihren begierig ausspähenden Blicken gelungen ist, in den Monumentalbauten der großen Werkmeister der Vorzeit kleine Risse zu entdecken, die sie dann mit dem ganzen Aufgebote ihres Witzes als klaffende Sprünge darzustellen suchen, welche über kurz oder lang völligen Zusammenbruch herbeiführen müssen." Für Schilling folgt daraus, „die Berichtigungen möglichst nicht als solche, sondern als Erweiterungen, als Fortsetzungen der Lessingschen Ideen auftreten zu lassen."

Um die Laokoon-Lektüre so vorzunehmen, wie ich es meine, ist aber zweierlei notwendig, einmal daß dem Lehrer des Deutschen die Entwickelung der bildenden Kunst nicht als etwas Fremdes gegenüberstehe, dann daß er bei der Lektüre mit dem richtigen Takte vorgehe. Inwiefern die erstere der beiden Forderungen schon jetzt erfüllt wird, darüber wage ich kein Urteil. Lange scheint von der Bekanntschaft der deutschen Lehrer mit der bildenden Kunst nicht viel zu halten, da er (S. 84) von dem Falle spricht, wo der Lehrer, „was ja die Regel ist", auf der Universität weder ästhetische noch kunsthistorische Vorlesungen gehört, auch sonst keine Gelegenheit gehabt hat, sich bestimmte ästhetische Anschauungen zu bilden, und da er an einer anderen Stelle (S. 225 f.) klagt, wie unzureichend heute noch an den deutschen Universitäten für künstlerische Ausbildung vorgesorgt sei. Ich bin in der glücklichen Lage gewesen, an der Universität Collegien über Ästhetik und moderne Kunstgeschichte hören zu können und gehört zu haben, spreche also nicht in eigener Sache, wenn ich auf den, vielleicht nicht seltenen Fall hinweise, daß die Lehrer des Deutschen nach vollendeten Universitätsstudien, etwa schon im Amte und im Zusammenhange mit ihren Berufsaufgaben, sich um die Kunstwissenschaft gekümmert und auch Gelegenheit gehabt haben, zur Unterstützung ihrer Bestrebungen die nötigen Kunstobjekte zu suchen und zu finden. Aber ohne Zweifel wird in Zukunft für die künstlerische

Ausbildung auch der späteren Lehrer des Deutschen auf den deutschen Universitäten besser gesorgt sein als bisher. Von Jahr zu Jahr mehren sich an denselben nicht bloß die außerordentlichen, sondern auch die ordentlichen Professuren für Kunstgeschichte (die Universität Königsberg ist für letzteres der jüngste Beleg), und die Kunstsammlungen erweitern sich mehr und mehr. Dazu kommt, daß die billigeren Fahrpreise auf den Eisenbahnen — neben der weiteren Ausdehnung des Schienennetzes — es leichter möglich machen, Kunststätten und Kunstsammlungen aufzusuchen, und daß durch Staatsstipendien in Deutschland und Österreich dieser Zweck gefördert wird (wenn freilich auch zugegeben werden muß, daß bis jetzt das Studium der neuen Kunst dabei nicht viel gewinnt).

Zweitens ist es unerläßlich, daß der Lehrer des Deutschen bei der Laokoon-Lektüre mit dem richtigen Takte vorgehe. Vor allem hat bei dieser Lektüre Lessing zu voller Geltung zu kommen. Es muß den Schülern klar und verständlich werden, was Lessing meint, wie er an seine Aufgabe herantritt, die Begriffe faßt und scheidet, die Beweise führt, den Ausdruck gestaltet, wie sein ganzes Werk entsteht. Der Eindruck von alledem muß den Schülern ungetrübt und unverkümmert zuteil werden. Die Erklärungen, die der Lehrer giebt, die Besprechungen, die er einleitet, dürfen zunächst keinen anderen Zweck haben als den, das Werk und damit den Meister klar, anschaulich, lebendig vor die Schüler hintreten zu lassen. Wenn Lange bemerkt, man begnüge sich bei der Laokoon-Lektüre in der Regel damit, den Schülern das volle Verständnis dessen, was Lessing gewollt hat, zu erschließen, so thun doch in solchem Falle die Lehrer des Deutschen das, was ihre erste und eigentliche Pflicht ist. Aber dabei darf man allerdings nicht stehen bleiben. Am Schlusse der betreffenden Abschnitte wird vielmehr der Lehrer — der natürlich in der Litteratur über Lessings Laokoon bewandert sein muß — in einfacher und klarer Weise den Schülern mitteilen müssen, welchen Aufstellungen Lessings über Fragen der bildendeu Kunst, mitunter auch der Poesie, man nicht zuzustimmen könne. Doch wird er dabei keineswegs ein Bild von dem Kampfe um Lessings Ideen[1] zu geben, sondern nur in kurzer Zusammen-

---

[1] Herders erstes kritisches Wäldchen wird bei der Laokoon-Lektüre nicht unbenutzt bleiben können; es ganz zu lesen oder zu berücksichtigen, halte ich weder für notwendig,



fassung unter Berücksichtigung der Hauptsachen, die gesicherten[1] Ergebnisse der Forschung über die fraglichem Punkte seinen Schülern vorzulegen haben. Bei der Erörterung der Kunstfragen muß ihm stets vorschweben, daß es sich hier nicht um eine eingehende Unterweisung in Gegenständen der Kunsttheorie und Kunstgeschichte, sondern nur darum handeln kann, dem vorzubeugen, daß die Schüler jene Grundsätze Lessings, die heute überholt sind, als feststehende Ansichten aus der Schule mit hinaus nehmen. Nebenbei bemerkt, wird der Lehrer rücksichtlich dieser Punkte doch auch die Ansätze moderner Kunstauffassung, die in Lessings Schriften schon hervortreten, nicht übersehen dürfen.[2]

Die Anlässe, Lessing berichtigen zu müssen, vermindern sich übrigens, wenn man seinen Laokoom nicht ganz lesen läßt. Das thut Schilling, unter anderem mit der Begründung, „durch die Auswahl selber die Zahl der Berichtigungen, die sich nicht in Erweiterungen umwandeln lassen, nach Möglichkeit zu beschränken." Ihm folgt im allgemeinen Thorbecke, der deshalb in seiner Ausgabe (Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben, 11. Lieferung) das Werk in verkürzter Gestalt darbietet. Jauker (Graesers Schulausgaben klassischer Werke) und Pölzl (Hölders Klassiker-Ausgaben für den Schulgebrauch) kürzen ebenfalls den Text. Bloß eine Auswahl aus Lessings Laokoon zu lesen, empfiehlt auch Lehmann a. a. O. S. 266 f. aus Rücksicht auf Zeitmangel, aber auch aus sachlichen Gründen. Als fester Bestandteil der Lektüre bleibt ihm sonach: Abschnitt 1—3 und Anfang von 4, 11—15, 16—17 (18), 20—22 im Auszuge, 23—25. Da es in der That bei den vielfachen Aufgaben des deutschen Unterrichtes an Zeit fehlt, um den Lessingschen Laokoon ganz zu lesen, so bin auch ich für eine Beschränkung der Lektüre, und mit Lehmanns Auswahl und Begründung kann ich mich gar wohl einverstanden erklären. Außer ihren sonstigen Vorzügen gewährt auch diese Auswahl den Vorteil, daß dadurch die Notwendigkeit, Lessings Ansichten über bildende Kunst entgegenzutreten, beschränkt wird.

---

noch für ratsam. Ähnlich äußert sich auch Lehmann, „Der deutsche Unterricht", Berlin 1890, S. 264, A. 1.

[1] Selbst bei dieser Beschränkung wird, was leicht begreiflich ist, der eine Lehrer weiter gehen als der andere; doch thut das nichts zur Sache.

[2] Vgl. hierüber Guhrauer, G. E. Lessings Leben II, S. 68 und Justi, Winckelmann II, 2, S. 245 f.

Wie im übrigen bei der Laokoon-Lektüre vorzugehen ist, das soll hier nicht weiter besprochen werden. Anweisungen hierfür hat schon 1866 Eiselen in seinem Wittstocker Programme „Lessings Laokoon als Lektüre in Prima auf Gymnasien und Realschulen" gegeben. Wenn ich auch im Interesse der Klarheit und Einfachheit des Unterrichtes nicht alles das zur Lektüre heranziehen möchte, was er dabei berücksichtigt haben will, so sind seine Ratschläge im ganzen doch sehr schätzenswert. Besondere Beachtung verdienen darunter zwei: zunächst daß der Lehrer bei der Lektüre des Laokoon in der Lage sei, die Anschauung gewisser Kunstwerke den Schülern zu vermitteln[1], dann daß er für die aus Homer abgeleitete epische Technik auch Beispiele aus der deutschen Litteratur beibringe, wobei ihm übrigens außer Eiselen auch noch Blümmer, Lessings Laokoon S. 619 f. und E. Schmidt, Lessing II, S. 31 ff. gute Dienste leisten werden.

Ich bin zu Ende. Meine Absicht war es, in den vorstehenden Ausführungen zu zeigen, daß wir im deutschen Unterrichte auf die Lektüre des Lessingschen Laokoon nicht zu verzichten vermögen, aber auch festzustellen, inwieweit wir dabei den berechtigten Ansprüchen der Kunstanwälte entgegenkommen können. Ob ich bei diesen sowie bei meinen näheren Fachgenossen, den Lehrern des Deutschen, Zustimmung finden werde, das weiß ich nicht. Doch würde es mir schon zur Genugthuung gereichen, wenn mein Aufsatz die Veranlassung böte, der von Lange auf S. 82—86, seines Buches angeregten Frage des höheren Unterrichtes weiter nachzugehen.

[1] Das wird auch sonst in dem Unterrichte nötig sein, wo von Kunstwerken die Rede ist. Ich stimme Lange vollkommen bei, wenn er sagt: „Kunst lernt man nicht mit den Ohren, sondern mit den Augen, nicht durch Lesen und Hören, sondern durch Sehen und Schaffen". Zur Veranschaulichung von Denkmälern der Baukunst hat man wohl überall gute Bildertafeln. Aber jede Anstalt müßte auch eine Anzahl Gipsabgüsse bedeutender Werke der Plastik (worunter die Laokoon-Gruppe nicht fehlen dürfte) und eine Sammlung guter, stilgetreuer, entsprechend großer Photographien von Meisterwerken der Malerei besitzen. Selbstverständlich dürfen jene Kunstwerke, die sich an dem Schulorte oder in dessen Umgebung befinden, nicht unbeachtet bleiben, sondern müssen von den Schülern unter Leitung der sachkundigen Lehrer aufgesucht werden.

Aus einem ungedruckten Werke 'Klinger in der Zeit seiner Reife'.

Von Max Rieger
(Darmstadt).

Warum aber ward das Trauerspiel Oriantes vom 'Neuen Theater' ausgeschlossen? Es gehört nach der Vorrede zur 'Auswahl' dem Jahre 1789 an, und es muß früh in diesem Jahre geschrieben sein, da Klinger in einem Briefe vom 29. August für möglich hält, daß es schon erschienen sei. Es trägt aber die Jahreszahl 1790, mit der Angabe: Frankfurt und Leipzig, ohne Namen des Verlegers und Verfassers.

Offenbar ward es vereinzelt herausgegeben, weil es anonym erscheinen sollte; aber warum nun dieses? Es enthält keine Spur solcher moralischer, religiöser oder politischer Anstößigkeiten, wie sie frühere und nachmalige Anonymitäten dieses Dichters zur Genüge erklären. Und doch lag der Grund offenbar in seinem Inhalte.

Die ins alte Thracien und in die Griechenzeit verlegte Fabel ist in der That der russischen Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts entnommen; es ist die Geschichte Alexejs, des unglücklichen Sohnes Peters des Großen. Sie blickt allzu kenntlich hervor, als daß es nicht einem Verfasser in Klingers Verhältnissen rätlich erscheinen mußte, sich zu verbergen. Wenn er sich gleichwohl drei Jahre später, in der Vorrede zur 'Auswahl', auch zu diesem Stück bekannte, war nicht eben zu befürchten, daß die russische Censurbehörde die Gründlichkeit so weit treiben würde, demselben nachzuforschen; in die Auswahl selbst ward es so wenig aufgenommen, wie nachmals in die 'Werke'.

Ehemals hatte sich das Motiv der feindlichen Brüder aus einem

Drama Klingers ins andere fortgepflanzt, und war erst mit den Spielern, ins Komische gezogen, verabschiedet worden. Danach war der Konflikt zwischen Vater und Sohn im Schwur zuerst komisch aufgetreten, im Damokles tragisch, im Roderico zum Kern der Handlung geworden. Nun drängt er sich nochmals auf und kommt in einer neuen Weise zu großartiger Entfaltung.

Der König von Thracien hat es unternommen, die griechische Kultur bei seinem Volke einzuführen. Er hat Griechen ins Land gezogen, Städte gebaut und die Thracier gezwungen sie zu bewohnen, griechische Sitte in der Kleidung und im Schnitt des Bartes vorgeschrieben, Gesetze und Ordnungen auf Kosten der alten Freiheit geschaffen. Dies ist nicht ohne Gewalt und Blutvergießen abgegangen; er muß den Vorwurf hören, daß er den einen Teil seines Volkes hinrichte, um den andern nach neuem Schnitt zu kleiden; er darf aber fragen: 'wenn du einen verwilderten Wald reinigen, den erstickten Bäumen Licht und Luft geben wolltest, würdest du nach dem Werkzeug greifen, womit der Künstler eine Laute schnitzelt, und dein Leben vergebens an dem Riesenwerk verschwenden? Dies erfordert die scharfe, schwere Axt und den rauhen Keil'. Natürlich verfolgt ihn, der noch des Alters Last nicht fühlt, aber sein Leben von häufiger Krankheit bedroht sieht, das Bewußtsein des Hasses und der stillen Gegenwirkung im Volke gegen das Werk seines Lebens. Beide verkörpern sich in seinem Sohn Oriantes, den er nie geliebt, dem er sich nie als Vater gezeigt hat. Er sieht in ihm den künftigen Zerstörer seiner Schöpfung, einen 'verworrenen Geist, nicht geschaffen, Menschen zu beherrschen, die ich eben aus der Finsternis gezogen habe'. Eine griechische Stiefmutter, die der König aus dem Staub erhoben und die ihm einen Sohn geboren hat, ist des Oriantes und dessen Sohnes natürliche Gegnerin. Der bedrohte Thronerbe hat sich genötigt geglaubt zu fliehen und sich in den Schutz des Skythenkönigs begeben; ein Schreiben, das ihm Verzeihung und väterliche Gesinnungen vorspiegelte, hat ihn zurückgelockt, und er findet sich der Freiheit beraubt, wo ein sklavisch gesinntes Gericht gestellt, dem der König als Ankläger sich zu unterwerfen erklärt. Es wird ihm vorgehalten, daß er nur darum geflohen sei, weil eine Verschwörung zu seinen Gunsten auszubrechen drohte; daß er den König der Skythen angefleht habe, in Thracien kriegerisch einzufallen; er gesteht,

daß er sich auch nicht scheue, sein Vaterland mit Krieg zu überziehen, wenn dies das Mittel zu seiner Befreiung sei; das Gericht verurteilt ihn zum Tode, aber nach ihm stirbt der schwächliche Sohn der Griechin, und sein Sohn bleibt als Thronerbe übrig.

Alles dies brauchte Klinger nur aus Voltaires Russischer Geschichte unter Peter dem Großen ins Thracische zu übersetzen. Sogar eine Phrase lieh ihm jenes Werk: il paraît que Pierre fut plus roi que père (p. 318 der Ausg. v. 1784); vgl. Oriantes S. 11: laut schwur er, er sey König bevor er Vater sey, und S. 36: ich war König bevor ich Vater war. Wenn die Stiefmutter zu Ungunsten des Oriantes einen frauenhaften Einfluß auf den König übt, so ist daran freilich Voltaire unschuldig, der Katharinen in dem Handel zwischen Vater und Sohn sich neutral verhalten läßt; aber die von ihm citierte Darstellung bei Lamberty[1] konnte den Dichter hierin bestimmen, wenn dazu die Rücksicht der dramatischen Ökonomie nicht ausreichte. Den an Mentschikofs Stelle sie leitenden Ratgeber hat er vorgezogen zu ihrem Landsmann zu machen. Statt der Geliebten, die den bereits verwittweten Zarewitsch auf seiner Flucht begleitete, hat er dem Oriantes eine Gemahlin gegeben, die bei dem kleinen Sohne zurückgeblieben ist; sie aber begründet als Tochter des Skythenkönigs den Anspruch ihres Gemahls auf dessen Schutz, wie Alexej den seinen auf Karls VI. Schutz aus der Verschwägerung mit ihm durch seine verstorbene Gemahlin herleitete. Die Todesart des verurteilten Thronfolgers, die bei Voltaire dunkel bleibt — er starb in der That an den erlittenen Folterqualen — muß im Drama natürlich vorkommen; hier benutzt Klinger keines der verschiedenen den Vater selbst oder die Stiefmutter belastenden Gerüchte, sondern läßt den Gefangenen mit dem eigenen Schwerte dem Nachrichter zuvor kommen. Ebenso durfte der Tod des nachgeborenen Königssohnes nicht ein Jahr später durch Krankheit erfolgen; der Dichter bewirkt ihn sofort nach dem des Oriantes durch einen göttlichen Rachestrahl. Eine dem Vater günstige Abweichung vom geschichtlichen Hergang ist die, daß die Truppen des Skythenkönigs wirklich für Oriantes anrücken, während der deutsche Kaiser sich auf gast-

[1] Vol. XI, P. 162 der Mémoires pour servir à l'histoire du XVIII. siècle finden sich am Schlusse des niederländischen Gesandtschaftsberichtes über Alexejs Untergang gewisse Records secrets nach Hörensagen.



lichen Schutz beschränkt hatte; eine andere, daß der arglistige Brief, der den Flüchtling zur Heimkehr verlockt, nicht vom Vater selbst, sondern ohne dessen Wissen von dem griechischen Intriganten und einigen irregeleiteten Freunden des Prinzen ausgeht.

Es versteht sich, daß die charakterlose Figur des geschichtlichen Alexej nicht ohne weiteres für das Drama zu brauchen war; sie mußte mit einer irgendwie edlen Anlage ausgestattet werden, wozu sich die Zärtlichkeit für das finnische Fischermädchen, der idyllische Hang, ja, wenn man wollte, die Bigoterie des armen Menschen schon hergegeben hätte. Immermann hat auf diesem Weg in seinem Alexis einen Charakter herausgebracht, der zu dem gewaltigen Vater in wirksamem Gegensatze steht. Ein Moderner hätte hier Gelegenheit, aufs Geschichtliche noch genauer eingehend eine den interessantesten Haut-goût atmende morsche Halbnatur herzustellen, neben der man an dem robusten Unmenschen Peter noch eine Art moralischer Erquickung fände. Klinger aber machte, ohne sich auf die geschichtlichen Züge Alexejs einzulassen, aus seinem Oriantes eine Kraftnatur, die sich mit der des Vaters trotzig mißt; ja er erscheint, wenn beide verglichen werden, als die eigentlich heroische Persönlichkeit, da er mit einem Fell bekleidet, den alten freien Jäger- und Kriegerbrauch des Volkes vertritt, indes der Vater dasselbe an den Frieden und seine Künste gewöhnt. Der Gegensatz der beiden ist in Rousseaus Gedankengang hereingezogen. Oriantes heißt Sohn der Natur, mit den Worten: 'die Natur sei seine Gottheit', segnet er seinen Knaben; und dem Gegensatze von Kultur- und Naturtendenz schiebt sich an anderen Stellen der von Verstand und Gefühl fast gleichbedeutend unter: z. B. 'wir leben im Gefühl, du willst uns zwingen im Verstand zu leben'; 'er hasse, was den Verstand auf Kosten des Gefühls erweitert'.

Es ziemte sich, daß der Sohn der Natur in seinem sittlichen Standpunkte nicht ganz auf die Tugendhelden der letzten Stücke hinauskam, sondern eine gesunde Wildheit an den Tag legte. Wohl tritt der Glaube an die moralische Kraft im Menschen auch bei ihm hervor; als Preis des Lebens erscheint ihm, sein inneres Selbst zu behaupten, das der leibliche Tod nicht vernichtet, und als 'Mutter der Tugend' die Wahrheit; aber neben dieser soll doch der junge Thoas das Schwert zum Gotte haben, und beim ihm schwören, seinen Vater an den verräterischen Griechen,

an der listigen Königin und ihrem Sohn zu rächen; und er wird dabei keineswegs an ein gesetzliches Verfahren gebunden, das auch nicht denkbar wäre. So verschmäht auch Oriantes nicht, um der guten Sache willen seinen Vater und sein Vaterland mit fremder Hilfe zu bekämpfen, obgleich dieser für die Anklage wichtige Punkt klarer dürfte gestellt sein. Er hätte zu der juristischen eine tragische Schuld des Helden begründen können, aber er wird nicht dazu benutzt; Oriantes leidet im Sinne des Dichters unschuldig wie Konradin, wenn auch nicht wie Damokles oder Roderico, die eher das äußerste Unrecht über sich ergehen lassen, als daß sie das geringste begehen oder zulassen, und in der Überzeugung ihr Leben darbringen, daß die Tugend durch das bloße Zeugnis ihrer Erscheinung fortwirke und zur Erhaltung der moralischen Welt gereiche.

Fällt auf Oriantes für eine wahrhaft tragische Wirkung seines Schicksals zu wenig Schatten, so ist der Charakter des Königs nicht in einen allzu schwarzen gestellt. Er wird von seiner mit wirklichem Glauben erfaßten Kulturtendenz getragen, wie Karl von Anjou von dem kirchlichen Fanatismus, der sich mit seiner Herrschsucht mischt; und wie jene einmal feststeht, begründet sie eine Staatsraison für die Bluthat, die so stark ist wie im Falle Konradins, der Person des Königs aber eine Teilnahme erwirbt, die man dem Mörder Konradins versagt. Man empfindet die Teilnahme, die Peters großartige Gestalt dem Dichter selbst abgewinnen mußte, wenn er dessen Vertreter sagen läßt: 'da ich den Szepter mit jugendlicher Hand umfaßte, fühlt ich, daß der König nicht um seinetwillen lebe! Auf das Ganze war mein Blick gerichtet, um es zu erhalten zertrat ich was ihm drohte, und bezwang den Widerspruch des Herzens; früh empfand ich, es sei der Könige Loos, im kalten, unbestechlichen Verstande zu leben'. Den Sohn muß er hassen, weil ihm seine groß gedachte Lebensaufgabe über alles geht; 'ich erkaufte', sagt er, 'die Blüte meines Reiches, das Aufschießen der edlen Pflanze, die ich mit Sorge und Gefahr gewartet habe, mit meinem Leben selbst'. Aber er hat freilich den Sohn, dessen Natur seiner despotischen von vorn herein widerstand, niemals geliebt, und es ist schließlich doch im Grunde der Haß und die ihm entspringende Furcht, was seine Seele zum blutigen Entschlusse vergiftet; 'er wähnet groß zu handeln und heilet des Gewissens inneren Stich mit dem irrigen Gedanken, er opfere zum Heil des Volks'. So berührt er

sich mit dem König im Roderico, über den ihn doch sein Wahn erhebt. Auch darin ist er ihm verwandt, daß eine menschliche Seite des Charakters, wie bei jenem gegenüber der Mätresse, so bei ihm im Verhältnis zu dem fremden Weibe, das er aus der Niedrigkeit an seine Seite gezogen hat, herauskommt, dessen Liebe und unternehmendem Geist er viel zu verdanken sich bewußt ist, in dem er 'die Seele seiner schönen Thaten' erkennt. Doch liebt ihn dieses Weib nicht wirklich, sondern behandelt und leitet ihn, der mit all seiner Schätzung des kalten Verstandes ein gradsinniger Barbare bleibt, mit schlauer Berechnung; sie selbst aber wird von dem eigentlichen Meister im kalten Verstande, dem sophistischen Agathokles geleitet. Sie ist Weib, nicht ohne Furcht der Götter, nicht glücklich durch eine äußere Größe, in der man 'nur durch Verlust des inneren Guten wächst', und voll Bangens vor dem Unheil, das sich an schlimme Thaten heftet; aber alles weiß ihr Agathokles mit der Notwendigkeit, der selbst die Götter unterliegen, auszureden, und dem ehrgeizigen Gelüsten ihres Mutterherzens, dem Oriantes und sein Sohn im Wege stehn, freie Bahn zu machen. Man kann nicht groß und gut zugleich sein; das Böse, das wir zu thun genötigt sind, verantworte die höhere Macht, die uns vom Wege der Natur ab in große und schwierige Verhältnisse geführt hat, 2c. Indes ist dieser Intrigant, der als Grieche 'des Verstandes Vorzug ohne Schonung ausübt', keine Wiederhohlung des Herzogs im Roderico; denn es ist nicht sein eigenes, sondern seines Volkes Interesse, das sein Handeln bestimmt, und seiner griechischen Falschheit wohnt etwas von antiker Würde bei. Kommt Oriantes zur Regierung, so wird er alle Griechen aus Thracien tilgen, die griechische Niederlassung am Hellespont zerstören, sich mit den Persern verbinden; durch seine Vernichtung hofft Agathokles ein Nationaldenkmal zu verdienen. Er ist von der Barbarenverachtung seines Volkes erfüllt. An dem in seiner Weise redlichen Streben des Königs, dem er schmeichlerisch dient, fehlt ihm jede innere Teilnahme; er gilt ihm, wie der Königin, nur für einen ruhmsüchtigen Despoten. 'Laß die Könige rasen', sagt er zu jener, 'der freie Grieche spiegelt sich 'dran'. Nach seiner psychologischen Berechnung wird die Unthat gegen Oriantes den König zum Sklaven seines Weibes und der Griechen machen: 'auf dem Rund der Erde lebt kein feiger Tier als der Tyrann, der jung blutgierig und gewaltsam war; denn jeder Tropfen Bluts, der durch sein

Herz drängt, schlägt ans Gewissen an'. Die Thracier überhaupt, die der Königin furchtbar erscheinen, weil ihre Tugenden nicht wie die der Griechen Künsteleien des Verstandes sind, sondern 'ohne Wartung aus freier Brust hervor schießen', sie findet Agathokles zu seiner Beruhigung durch halbe Bildung und despotische Gewalt moralisch aufgelöst. Er ist so weise, daß wir ihm hierin glauben müssen, und so unterliegt der König schon damit einem tragischen Gerichte, daß er mit seinem ganzen Thun doch nur fremden, böswilligen Berechnungen dient.

Das rührende Element des Stückes beruht auf Oriantes Weib Arsinoe mit ihrem kleinen Thoas, dessen Erzieher diese Gruppe vervollständigt. Ihr ist die erste exponierende Scene überwiesen, an deren Schluß Oriantes Rückkehr und Verhaftung gemeldet wird. Im zweiten Akte kommt Arsinoe mit Thoas zu dem Gefangenen und ergießt sich gegen den König, den sie bei ihm findet, in Bitten und Vorstellungen, bis sie hört, daß Thronentsagung der Preis der Schonung sei: diesen kann sie dem Gatten nicht aufdringen. Schön entwickelt wie diese Scenen ist auch die des vierten Aktes mit dem bereits verurteilten Gatten, auf dessen Geheiß sie unter ihrem Gewand verborgen das Schwert bringt, das zur Vereidigung des Knaben und dann zum befreienden Selbstmord dienen soll; unnatürlich wird aber die Rolle im fünften Akt. Oriantes Tod ist dem König berichtet, Agathokles hat ausgeführt, daß es nun im Angesicht des nahenden Skythenkrieges notwendig sei, Arsinoe und ihren Sohn aus der Menschen Augen zu entfernen, oder gar die erstere zu töten. Wenn sie hierauf mit dem Knaben selbst auftritt, müßte sie, die von diesen Anschlägen nichts weiß, so hochsinnig und leidenschaftlich man sie denke, als Mutter nur den Zweck haben, Sicherheit für das Kind und um seinetwillen für sich selbst zu erwirken; statt dessen ergeht sie sich, indem sie den Altar umfaßt und den Schutz der Götter sucht, in herausfordernden und drohenden Reden gegen die Menschen, in die sogar das Kind einstimmen darf; deren psychologische Unverständlichkeit nur durch die eigentümliche Art der Katastrophe nachträglich gerechtfertigt wird. Es ist etwas anderes, wenn Oriantes vor der Gerichtsversammlung im dritten Akte seinem Verhör mit einem leidenschaftlich herauspolternden Bekenntnis ein Ende macht und, nach Agathokles Ausdruck, gleich dem dummen Stier ins ausgestellte Netz springt, denn er darf seinen Untergang für besiegelt ansehen und der

Quälerei müde sein; während Arsinoe alles erst aufs Spiel setzt. Es hätte sich hier durch Enthüllung der Absicht, ihr das Kind wegzunehmen, noch eine gute Steigerung erzielen lassen.

Diesem Stücke fehlt jede Verwicklung, seine Handlung besteht nur in der gradeaus schreitenden Vollziehung eines schon im ersten Akte beschlossenen Unheils, das nur noch mit Worten bekämpft wird. Es gleicht darin dem Konradin, nur daß nicht wie in diesem ein handlungsreicher erster Akt die übrigen durch seinen Gegensatz drückt; aber bis auf die den dritten Akt ausmachende Gerichtsverhandlung erstreckt sich die Ähnlichkeit. In der Weise wie die sühnende Katastrophe herbeigeführt wird stellt sich dagegen Oriantes zur Medea. Wie in dieser die Erinyen zuletzt leibhaft hervortreten und die Schuldigen erwürgen, so vernichtet hier Nemesis in einer Wetterwolke über der Königsburg schwebend mit einem Blitzstrahl die Hoffnung, um deren Willen man gesündigt hat, den kleinen Königssohn. Noch halten Arsinoe und der Knabe den Altar umklammert, von dem sie der König zu reißen gebietet um sie nach einer Insel zu versenden, da zerstreut das losbrechende Wetter die Versammlung; dem allein gelassenen König bringt die beraubte Mutter die Kunde des geschehenen, und er stellt sich bereuend und gebrochen unter den Schutz der unschuldigen Schutzflehenden. Nemesis selbst aber ist, wie in der Medea das Schicksal, bereits vor dem ersten und wieder vor dem fünften Akt als Prolog aufgetreten und hat auf den Ausgang vorbereitet. Mit einer solchen Einrichtung hört nun freilich das Drama als eine Verkettung menschliches Thuns auf und geht ins Mysterium über. Aber es geschieht nicht nur durch die Liebhaberei des Dichters; es liegt schon in dem durch Alexejs Schicksal gelieferten Stoffe, dem die menschlich vermittelte Vergeltung fehlt. Ohne die Figur der Nemesis war der Tod des Kindes eine durch die Natur vermittelte, und auch so eine von der Gottheit selbst ausgehende Vergeltung.

Der Prolog des ersten Aktes spricht, wie der zum Damokles, die Idee des Stückes deutlich aus: 'Blinde Sterbliche, die ihr euch Götter dünkt, wenn ihr die Kräfte des Verstandes so weit geschärft habt, daß euer Herz sich in der Brust versteinert! Längst würdet ihr die sanften Bande der Gesellschaft aufgelöst, der Erde schönen Garten in Wildnis verwandelt haben, wenn ich, Nemesis, der Rache Göttin, den kühnen

Verbrecher dann nicht träfe, wenn er des Frevels Lohn zu ernten hofft. Dann eil ich herbey und treib euch durch des Verbrechers Sturz, durch die Wunden, die ich in seine Seele reiße, in die Bahn zurück, die euch meine Mutter, die Gerechtigkeit, ins Herz gegraben hat'. Wieder bewegt sich des Dichters Denken um die Frage, welches Band eigentlich die Masse der unmoralischen Individuen in einer moralischen Welt zusammenhalte. Im Damokles war die Antwort: die wahre Tugend weniger Edlen; hier: das Walten einer verborgenen, hemmenden, strafenden Macht. Auch in diesem Prolog ist das, was den Menschen eigentlich zum Menschen macht, in das Verhältnis zwischen Verstand und Gefühl gelegt.

In dieser das ganze Stück durchziehenden Antithese formuliert sich des Dichters Meinung von der Wirkung der geistigen Fortschritte, in welchen das Jahrhundert bis auf Rousseau ein unbedingtes Gut erblickt hatte. Sie verdunkeln die unmittelbare Gewißheit, womit der Mensch, solang er der Natur treu bleibt, Recht und Unrecht erkennt. Den furchtbar deutlichen Kommentar zu Rousseaus Lehre lieferte die Beobachtung der Früchte, welche die von Peter dem Großen bewirkte geistige Revolution hervortrieb; und eine Reihe von Stellen des Stückes handeln unter dem Namen der Thracier von den Russen. Aus ihren entgegengesetzten Standpunkten hören wir Agathokles und Oriantes übereinstimmend urteilen. 'Schnell faßt der rohe Mensch' sagt der erstere, 'das Schlechte aufgeklärter Völker, und auf dem langen schlüpfrigen Weg von ihren Lastern zu ihren Tugenden zerfällt er in sich selbst. Dies ist die Frucht der Bildung, die nur Nachahmung, nicht die Natur des Menschen fördert'. Und Oriantes zum König: 'ja, ja! der Bart so oder so gestutzt, der Rock so oder so geschnitten — ich kenne schon das Mittelding von Affen, Bär'n und Menschen. . . .. Sag mir, sind die Thracier nun besser, seitdem sie die Griechen zu ihren Affen abgerichtet haben? Haben sie etwas anderes von ihnen angenommen als eben das, was der Affe dem Menschen nachzuahmen fähig ist? Die Laster dieses Volkes haben wir nun eingesogen ohne den Verstand, ohne den Willen, das Gute zu erlernen, womit sie sie zu bedecken wissen. Die Künste, die du eingeführt hast, haben ihr Herz durch Aug und Ohr vergiftet, ohne auf den Geist zu wirken. . . . Wenn es dem Menschen eigen ist, durch einen Kreis von Veränderungen zu laufen, warum erzwangst du, was durch ihn selber werden mußte? Warum

mußtest du den Griechen auf den Thracier pflanzen? Warum konnte der eigne und beßre Mensch nicht aus dem Thracier selbsten keimen? Nun gleicht deine Erleuchtung der Frucht, die du aus dem milden Asien gezogen hast, dein Ofen treibt sie mit der Fäulung auf! Auch macht die Geißel des Zwangs nur starre Sklaven, und wer Menschen bilden will, fang an sich selber an!'

Im gleichen Sinne, wenn auch in anderem Ton hatte sich Klinger sechs Jahre früher im Goldnen Hahn ausgelassen. Ja das ganze Thema dieses Märchens war im Grunde das gleiche mit dem des Oriantes. Andere Berührungspunkte ergaben sich zwischen diesem und dem Konradin, und hätte man seine Entstehungszeit aus innern Gründen zu mutmaßen, so würde man ihn leicht zwischen dem Konradin und Goldnen Hahn ansetzen. Eine briefliche Äußerung des Dichters scheint sogar noch auf eine frühere Zeit zu deuten. Er schreibt an Schleiermacher den 29. August 1789 von diesem anonymen Werke, das er sich die Mine giebt zu verleugnen: 'gelesen hab ichs in Deutschland im Manuskript'. Danach wäre es spätestens 1781 oder 82 während der großen Reise entstanden, und allenfalls 1789 für den Druck überarbeitet worden. Ich kann mich aber nicht entschließen, diese Äußerung für Ernst zu nehmen; ich halte sie für ein Geflunker, um zu erklären, wie der Schreiber mit dem noch nicht erschienenen Werke, zu dem er sich nicht bekennt, doch bekannt sein kann; denn das Werk trägt auf der anderen Seite allzustark das Gepräge der mit der Medea eröffneten Periode. Es hat den pathetischen Stil, die gehobene Sprache (sogar mit poetischen Vergleichungen S. 39. 96), die von Konradin fast so weit wie von der Elfride absteht, wenn gleich der Dichter ein Jahr nach jenem Briefe, der es ankündigte, am 27. August 1790 gemeint hat, es krieche mühsam fort, während Medea 'mit der wärmsten Dichter Wärme' geschrieben sei. Es hat in dem Eingreifen der Nemesis eine Maschinerie im Geschmack der Medea. Es bekundet, obgleich ihm das für jene Periode sonst bezeichnende klassische Motto fehlt, mannigfach jenes Studium der Griechen, dessen erstes Ergebnis in der Medea vorliegt. Schon der Name des Helden scheint, mit ungenauer Erinnerung, von einem Skythenkönig Ariantas geborgt, der bei Herodot 4,81 vorkommt. Derselbe Autor lieferte (4,78 f.) einen Skythenkönig, der hellenische Sitten angenommen hatte und in dessen Haus dann der Blitz

schlug, wenn auch ohne die übrigen Umstände des Dramas; und es werden in diesem Züge skythischer und thrakischer Sitte verwertet, die sich bei Herodot finden: der Schwertkultus (4,62. Or. 100), das Schießen der Geten nach der Wetterwolke (4,94. Or. 46), die Opferung griechischer Ankömmlinge bei den Taurern (4,103. Or. 47 f.); überdies der Rat der Elektra aus dem Orest des Euripides (Or. 123 f.).

Die Örtlichkeit ist, wie im Roderico und den Freundinnen, um ihre Einheit möglichst, und doch nur scheinbar, zu wahren, nur einmal und im allgemeinen angegeben, obgleich die Handlung wechselnde Räume im 'königlichen Pallast' voraus setzt. Im ganzen interessiert Oriantes mehr durch den Inhalt als durch die dramatische Ausgestaltung, und hat mehr als eines der bisherigen Stücke den Charakter des Lesedramas; aber als solches betrachtet reiht er sich ihnen nicht unwürdig an und verdiente nicht die Ungunst, womit ihn der Dichter schon bald ansah. Ich habe wenigstens nicht den Eindruck von mühsamem Fortkriechen, und den von mangelnder Wärme höchstens bei dem etwas eiligen Schlusse; ich finde den Ausdruck in den meisten Scenen voll Kraft und Feuer, und die Kunst des Dialoges so glänzend wie irgendwo entfaltet. Morgenstern, in seinem Vortrag von 1812, war der Meinung, daß Oriantes 'mit anderen der besten Werke des Verfassers entweder falle oder stehe'. Das vereinzelt auf den Markt geworfene Stück ward indes wenig beachtet. Die Allgemeine deutsche Bibliothek (103,1. S. 115) brachte eine kurze schulmeisterliche Recension ohne Verständnis des bedeutenden Gehaltes.

Von der Hebung des schwachen e.

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Versbaus.

Von Friedrich Vogt
(Breslau).

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß der Endreim in Deutschland die Stammalliteration zu einer Zeit verdrängte, wo nicht allein der Wortaccent den Endungen zu Gunsten der Stammsilben längst durchweg entzogen war, sondern wo auch die Folge dieser Betonungsweise, die flüchtigere und unbestimmtere Aussprache der Endungsvokale schon im Gange war. Sollte der Reim auf eine sprachlich betonte Silbe fallen, so mußte man durch künstliche Wahl der Worte und ihrer Reihenfolge Stammsilben an das Ende der Verse bringen; folgte man dagegen der natürlichen Rede, so mußte jener Gleichklang, welcher vor allem ins Ohr fallen und je zwei Verse zu einer metrischen Gruppe verbinden sollte, in den meisten Fällen auf eine von Natur nicht accentuierte Bildungssilbe treffen. Bekanntlich geschieht bei Otfried das Letztere. Gewöhnlich geht sein Vers auf eine Flexionssilbe aus, die nun die Trägerin zugleich des Reimes und der letzten Hebung sein muß, wie in uuáru : pínu oder in áltfatera : küninga. Dabei wird dann aber der natürlichen Betonung doch soweit Rechnung getragen, daß diese letzte Hebung nicht als Haupthebung, sondern als Nebenhebung gilt; und im Zusammenhange damit strebt Otfried entschieden danach zugleich die Trägerin der Haupthebung assonieren zu lassen. Das gewöhnlichere ist also durchaus, daß er ein Wort wie māru auf ein Wort wie zālu oder lēru reimt, und auch für Worte wie redina sucht er doch eine Bindung wie brediga oder etwas ähnliches, soweit es angeht. Aber er vermeidet auch keineswegs Flexionssilben auf Haupthebungen zu reimen, wie tház:

flíazzantaz oder lánte : suíntante, wodurch den Nebensilben metrisch ein Nachdruck verliehen wird, der ihnen von Natur nicht gebührt, der aber den Reim besser heraushebt, als wenn Nebensilbe mit Nebensilbe gebunden wird. Ausgeschlossen sind vom Versende nur Silben, welche auf betonte Kürze folgen. Es finden sich bekanntermaßen nur vereinzelte und wesentlich auf das erste Buch beschränkte Beispiele von Ausgängen wie zeízèrò, uuízàgòn. Aber auch kurze Stammsilbe mit folgender Flexion gilt als kein brauchbarer Versschluß. In den sechs Beispielen, die sich im Ganzen für diese Erscheinung finden, zeigt sich eine gewisse Unsicherheit in der Behandlung solcher Worte. So hat man denn diese Verse auch verschieden gelesen. (Vgl. Wilmanns, Beiträge Heft 3 S. 30.) Meines Erachtens kann es kein Zufall sein, daß in der Hälfte dieser Fälle das letzte Wort der ersten Verszeile nicht allein mit dem letzten Worte der zweiten Zeile, sondern zugleich auch mit dem vorangehenden zweiten Versfuße assoniert, ja teilweise besser assoniert, als mit dem Schluß der zweiten Zeile, nämlich: thò quam bóto fòna góte éngìl ir hímilè I, 5, 3; únbèra uuàs thiu quéna kìndo zéizèrò I, 4, 9; ìro dágo uuàrd giuuágo fon àlten uuízàgòn I, 3, 37. Der Reim, welcher die beiden ganzen Verszeilen verbindet, trifft immer nur in der zweiten auf eine oder zwei Hebungen, in der ersten nur auf eine Senkung oder auf Hebung und Senkung. Entsprechend ist denn nach meiner Meinung auch zu lesen Drùhtin kós imo èinan uuíni ùntar uuóroltmènigì II, 9, 31 und theìst sàr fílu rèdi thaz wír thar sprèchen wídarì III, 19, 4, wenn hier nicht doch rèdì zu betonen ist. Nur in den Versen II, 12, 31 nist thèr in hímilrìchi quéme ther géist joh uuázar nan nirbére reimen die beiden Zeilen in der Weise, die schon dem mittelhochdeutschen Brauche entspricht. Der Umstand, daß, von diesen verschwindend wenigen Fällen abgesehen, solche in der Alliterationspoesie häufigen Versschlüsse ganz gemieden, ganze Wortgruppen aus dieser Stelle des Verses verbannt werden mußten, verrät nicht minder als das Mißverhältnis zwischen der Bedeutung, die der reimenden Endsilbe als solcher zufällt, und dem Tongrade, der ihr meist von Natur zukommt, wie der Endreim im Gegensatze zum Stabreim als ein fremdartiges Kunstmittel in unsere Dichtung eindrang. Ein Unterschied in der Verwendbarkeit als Reimträger besteht bei Otfried zwischen dem e und anderen Flexionsvokalen nicht. Reime

wie kúningès : firdánès, thes : thankes, Petre (Dat.) : sê sind so gut zulässig, wie entsprechende mit anderen Vokalen.

Je mehr aber das Endungs-e die Geltung eines schwach und unbestimmt artikulierten Lautes erhält, in welchem nach und nach alle Flexionsvokale zusammenfließen, um so weniger bleibt es geeignet, allein den Reim zu tragen; diese Fähigkeit schränkt sich allmählich auf die Stammsilben und einige Ableitungssilben ein, die eine vollere Vokalfärbung gerettet haben. So wird der Reimvorrat des Deutschen ein weit geringerer, als der der romanischen Sprachen mit ihren dem Endreim von vornherein weit günstigern Betonungsverhältnissen. Die Regel, daß das e der Flexionen und leichten Ableitungssilben nicht mehr selbständig reimen kann, dringt freilich erst sehr allmählich im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts durch. Wie häufig in der Genesis noch die Beschränkung des Reimes auf ein e ist, welches unmittelbar auf betonte Länge oder in dritter Silbe auf betonte Kürze folgt, zeigen die PBB. 2, 236 f. gegebenen Zusammenstellungen (vgl. auch ZfdA. 18, S. 264 ff. PBB. 2, 315 f., 587 f.). Auch in der Exodus sind die Beispiele noch nicht selten (a. a. O. 274 f.) und im Vorauer Moses finden sich gleichfalls noch genug Reime wie poumes : mîdes, genibele : Babylonie, erde : lebene, gâben : fuoren, hôhe : hêre u. s. w. Dasselbe gilt für die jüngere Judith, für Frau Avas Dichtungen u. a.; ganz frei von der Erscheinung ist überhaupt keines von den Gedichten der Vorauer Handschrift und auch sonst keine von den größeren Dichtungen, die man noch vor die 70er Jahre des 12. Jahrhunderts setzen kann. Bei alledem hat doch ein solches e nach wie vor immer nur die Geltung einer Nebenhebung, und etwa in demselben Maße wie in den Reimen dieser Übergangszeit die vollvokaligen Flexionssilben und ihre Bindungen mit Stammsilben seltener werden, um schließlich ganz zu schwinden, wird auch das von vornherein vorhandene Streben die Endungs-e nicht ohne die vorangehende hoch- oder tieftonige Silbe reimen zu lassen zu einem schließlich unverbrüchlichen Gesetz. Doch wird die vor dem nebenhebigen e reimende Silbe zunächst immer noch nicht in demselben Grade als Reimträger betrachtet wie die Silbe im stumpfen Reime: daher gestatten die Dichtungen, bei denen der reine Reim noch nicht streng durchgeführt ist, fast durchweg im ersteren Falle freiere Assonanzen als im letzteren. Das gilt auch noch bei Heinrich von Veldeke, der sich wirkliche Ungleichheit

der Vokale und die Verbindung vokalischer und konsonantischer Ungenauigkeit nur im klingenden Reime erlaubt; vgl. die Zusammenstellungen in Behaghels Ausgabe S. CXII f.

Während diese Entwickelung der Reime mit einem in zweiter Silbe auf eine betonte Länge oder in dritter auf eine betonte Kürze folgenden e nur in der bereits von Otfried betretenen Bahn verläuft, tritt in der Behandlung der betonten Kürzen mit folgendem e eine wesentliche Veränderung ein. Die Reimgedichte der Übergangszeit meiden solche Versausgänge durchaus nicht mehr, sie gestatten sich dieselben ebenso gut, wie die alliterierenden Dichtungen. Aber Unsicherheit in ihrer Behandlung herrscht doch zunächst auch hier noch. Die Regel, daß in diesem Falle das e unbetont ist, also auch nicht den Reim tragen kann, ist zunächst noch nicht streng durchgeführt; die Ausgänge ⏊ è und ⏑́ e werden noch nicht in jedem Falle auseinandergehalten. Dafür, daß gelegentlich beide miteinander reimen können, habe ich PBB. 2, 247 aus der Genesis Beispiele wie chaltsmide : lîbe, chorne : urbore, scîne : ime u. a. beigebracht; ihnen können unbedenklich auch die auf S. 248 aufgeführten, wie leben: dienen, richtuomen : choment, zugezählt werden. Selbst die Bindung eines solchen e mit einer Stammsilbe ist durch einen Reim wie lobent : intstênt (vgl. mêr : vater 67, 42) sichergestellt; aber auch in den Ausgängen der auf S. 244 zusammengestellten Gruppen dise : sune, gezogen : scamen, nase : muge u. s. w. ruht doch der Reim allein auf dem e. Auch in der Exodus finden sich Reime wie varen : bringen, manne : geschade, nemen : giezzen, abgesehen von den Comparativen in Reimen wie bezzere : êre, wo ebenso wie in dem Substantiv altere und ebenso wie in dem Reime kire : nîde Gen. Fdgr. 21, 18 u. 23, 45 der Vokal vor dem r gedehnt wurde (a. a. O. S. 278 und 247). Entsprechend reimt der Vorauer Moses Rachêle : vehe Diem. 26, 1, nemen : junge 21, 21, wesen : irgên 14, 24, gegeben : genomen 8, 23, z'êren : forderen 80, 1; die Judith frâgen : sagen 160, 14, du entlibe : lîbe 172, 25; der Johannes Fundgr. 1 pflâgen : sagen 136, 23 (vgl. rôrhonich : crist 135, 5); Ava rihtet : pfliget Diem. 234, 21, (wo in der Görlitzer Handschrift pflihtet als Reimbesserung eingesetzt ist); im himmlischen Jerusalem ist bescere im Reime auf mêre (370, 7) als bezzere zu deuten. Im Annoliede wird Swâben : ûf haben (279), stunden : willicumin (742),

glase : sê (213) gereimt; in der Kaiserchronik erde : gere, ervaren : hâhen, sunes : gaistes, genanne : mane, bettet : stete vgl. Z. f. d. Ph. 26, 502; im Alexander Vor. Hs. 222, 16 fluhen : getrûwen, 220, 4 helit : chunich, vgl. 193, 10 jungelinc : kuninc; mit Dehnung Tyre : gire 209, 16 u. 216, 25; slahen : hâhen 213, 16 (= slân : hân?); im Rother sagen : lâgen 394, lewe : eine 761, verchmâge : gevaren 2498, 2702; zwâren : waren 3413, biven : nîde 4224, sune : kunne 2962. Hier schließen sich denn nun auch die u. a. von Behaghel S. XXXIX f. verzeichneten Reime Veldekes an, in denen teils Länge und Kürze vor folgendem e gebunden werden (wie quâmen : samen, wâren : ontbaren u. s. w.), teils auch ohne dies die Form ◡́ × als klingender Ausgang gilt. Darin, daß es sich hier nicht wirklich um eine Dehnung der betonten Kürze handelt, welche diese auf das Maß der alten Länge brächte, stimme ich Behaghel durchaus bei.

Während in dieser Art von Versausgängen der metrische Wert des unbetonten e gesteigert scheint, kann dasselbe andererseits in den Reimen der Übergangszeit auch ganz unberücksichtigt bleiben, indem ein Ausgang des Typus ◡́ × auf nur eine Silbe gereimt wird, mag nun die Silbe mit e völlig über den Reim hinausragen, oder mag ein auf das e folgender Consonant noch mit in den Reim hineinklingen. Dahin gehören Fälle, wie die PBB. 2, 245 und 278 aus Genesis und Exodus zusammengestellten ginomin : sceptrum, lussam : namen; gitân : biwaren; himel : wil u. s. w. Sie finden sich auch sonst; verhältnismäßig häufig sind sie im Rolandslied, wo dagegen ein sicheres Beispiel eines Reimes, in welchem das e nach betonter Kürze wie das nach betonter Länge behandelt wäre, fehlt;[1] Belege für jene andere Art sind z. B. abgoten : spot Rol. 7, 7, betet : Machmet 27, 4; getân : namen 37, 5 u. ö., getragen : arm 134, 16, geladet : gewalt 297, 9, herzogen : chom 30, 5, man : tragen 86, 16 u. ö. und andere mehr. Die eine wie die andere Behandlung des

[1] Die Beispiele, die W. Grimm in der Einleitung zum Grafen Rudolf S. 10 anführt, sind unrichtig. Sonst könnte man besonders scamel : jâmer 207, 1, : untertânen 228, 4, : gnâde 243, 10 in Betracht ziehen; doch zeigt der Umstand, daß scamel im Rol. ausschließlich in solchen Reimen verwendet wird (vgl. auch Rother 3875 vôzschamel : nâher), daß hier Dehnung stattfand. In Reimen wie zuhtigen : rihten 216, 15, Sorbîten : strîtegen 238, 2 handelt es sich um die Betonung ⊥ × èn.



unbetonten e ist eine Ausnahme; aber streng durchgeführt ist doch das Gesetz ◡́ + e nur auf ◡́ + e zu reimen erst zugleich mit dem Durchdringen des reinen Reimes.

Mit der Fähigkeit, den Reim zu tragen, verliert das auf betonte Länge oder in dritter Silbe auf betonte Kürze folgende e im Versausgange noch nicht die Geltung als Hebung. In den ältesten unter den in des Minnesangs Frühling aufgenommenen Strophen darf es, abgesehen vom letzten Reimpaar, in welchem eine solche Freiheit niemals vorkommt, beliebig mit einem Stammvokal im Versschlusse wechseln (Typus I, so Kürnberger[1] und M. F. 37, 4—29), obwohl ein solches e niemals mehr allein den Reim trägt; ja mit Ausnahme von M. F. 1, 1 hat die vorangehende Stammsilbe stets vokalisch reinen Reim. Demnächst hört die Freiheit in der Wahl zwischen Stammvokal oder ė als letzter Hebung auf: die Versschlüsse auf gehobenes ė werden entweder in allen Strophen eines Tones an ein und derselben Stelle gleichmäßig angewendet, oder sie finden sich überhaupt nicht (Typus II). Diese Form liegt z. B. M. F. 3, 7—16, 36, 5—22 vor. Eine Übergangsform zwischen diesen beiden Typen (I. II) bildet der ältere Spervogelton, welcher in den ersten beiden Reimpaaren die Freiheit des Typus I zeigt, während im letzten Reimpaare der Ausgang auf ė feststeht. Mit der Einwirkung der romanischen Metrik kommt dann die Messung dieses e als Senkung auf, und das alte Gesetz der deutschen Reimpoesie, nach welchem auf die letzte (geschlossene oder aufgelöste) Hebung keine Senkung mehr folgen darf, wird nun beseitigt (Typus III; seit Hausen und Veldeke). Ob im höfischen Minnegesange daneben noch II und etwa auch eine Mischform II. III bestanden hat, bei der das letzte e bestimmter Verse als Senkung, bestimmter anderer aber als Hebung gemessen wurde, läßt sich ohne Kenntnis der Singweise der betreffenden Lieder nicht entscheiden; unbedingt ausgeschlossen ist diese Möglichkeit nicht, und der Umstand, daß z. B. bei Walther von der

[1] Also vil líebe wü'nnė, gewán ich kü'ndé wie dáz ist schédelich und mi'n vil líebez líep. Nach Heusler, z. Gesch. d. altdeutschen Verskunst S. 99, mit 4 Hebungen zu lesen: víl líep (!) wü'nnė, gewán ich kü'ndė, widerspricht ganz dem für Kürenbergs Verse sonst geltenden Verhältnis der Hebungen zu den Senkungen. Natürlich kann ich mich demnach auch nicht der gleichen Ansicht Heuslers über die ursprüngliche Geltung solcher Verse im Nibelungenliede (a. a. O. S. 112 f.) anschließen.



Vogelweide unter allen Versen überhaupt die von 4 Hebungen mit stumpfem Ausgange, unter allen klingenden aber die nach alter Messung jenen gleichwertigen mit 3 Hebungen vor dem e die häufigsten sind (Wilmanns Walther[2] S. 57), könnte dafür angeführt werden. In den epischen Reimpaaren kommt außer I auch die Mischung I III vor, wenigstens nach Lachmanns Annahme, die ich gegen neuere Zweifel festhalten zu müssen glaube, so lange ich nicht durch Vorführung des Materials, welches zu deren Begründung gehört, eines Besseren belehrt werde. So viel ich bisher sehe, müßte man bei den hier in Betracht kommenden Dichtern ohne das Zugeständnis von Versen mit vier Hebungen und Schlußsenkung in den klingend ausgehenden Versen im Ganzen eine größere Belastung des Auftaktes, vielleicht auch der Senkungen annehmen, als bei denen mit stumpfem Schluß. Ich halte sogar neben der reimpaarweisen auch die versweise Mischung der beiden Typen, die Verbindung von einem dreihebigen und einem vierhebigen Vers mit klingendem Ausgange durch den Reim für nicht ganz selten, so wenig auch eine solche Verbindung der ursprünglichen Natur dieser Verse entspricht. Die reimpaarweise Typenmischung ist auch dem neueren Volksliede bekannt. In dem von Paul, Grundriß II, 1, 942 in anderem Sinne verwerteten Liede Áls wir jǘngst in Régensburg wáren Sínd wir ǘber den Strúdel gefáhren haben wir im ersten Reimpaar den Typus III; das zweite wird durch den Wechsel des Ausganges Hóldèn : wólltèn in der ersten Strophe mit denen wie Kúnigùnd : Strúdels Grúnd u. s. w. der folgenden Strophen dem Typus I zugewiesen, während der Ausgang der Refränzeile mit seinem gleichmäßigen fáhrèn dem Typus II angehört.

Dem mittelhochdeutschen Volksepos ist Typus III fremd. Die Strophenform der Gudrun, die der Rabenschlacht und die Bernerweise sind II zuzuzählen. Die Nibelungenweise zeigt einen merkwürdig regulierten Typus I: wo sich im Nibelungenliede noch Ausgänge auf è finden, da stehen sie den vollvokaligen gleich; aber sie sind so selten geworden, daß man die Verbannung des hebungsfähigen e aus dem Versschluß geradezu als Gesetz bezeichnen muß. So ist jener Zustand erreicht, wo der Vers stets auf die reimende Hebung ausgeht, diese aber zugleich auf einer von Natur betonten Silbe ruht. Alle Flexionssilben und leichten Ableitungssilben, außer denen mit „stummem e“, sind ausgeschlossen, die

reimfähigen Wortformen also außerordentlich eingeschränkt. Verwandte lyrische Strophenformen wie die des Meinloh u. a. zeigen die Regel ohne alle Ausnahmen; aber auch der Salman und Morolf befolgt sie fast ganz ohne Abweichung. Daß dies einen Bruch mit alten epischen Überlieferungen bedeutete, daß es bei einem ganz im traditionellen, formelhaften Stile steckenden Gedichte wie dem Morolf den Verzicht auf große Gruppen landläufiger Spielmannswendungen und Spielmannsreime erheischte, habe ich schon Z. f. d. Ph. 22, 483 bemerkt.[1] Ohne Zweifel wird diese mit lyrischen Formen übereinstimmende, von dem Brauche der epischen Reimpaare ganz abweichende Behandlung des Versschlusses auf eine Vortragsart der strophischen Volksepen zurückzuführen sein, welche sich von der der Reimpaare unterschied und die Veranlassung gab, den durch die Schwächung der Endungen veränderten Verhältnissen des Tongewichtes in dieser Weise Rechnung zu tragen. Der Ausgang auf hebungsfähiges e wurde auf die reimlosen Ausgänge der ersten Vershälften eingeschränkt. Im Nibelungenliede wurde dadurch den Formen auf hebungsfähiges e volle Verwendbarkeit gesichert; im Morolf, der in der regulären Form seiner Strophe nur eine reimlose Halbzeile bei vier Reimzeilen enthält, wurden ihrem Gebrauche weit engere Grenzen gezogen.

Auf die Betonung der althochdeutschen Endsilben im Versinnern will ich nach Wilmanns eindringenden Erörterungen nicht eingehen, auch nicht auf die vielbehandelte Frage nach der Hebung des auf betonte Länge folgenden mittelhochdeutschen e und seinem Verhältnis zur folgenden Silbe; die in dieser Hinsicht entscheidenden Punkte hat Paul im Grundriß II, 1, 914 f. übersichtlich und überzeugend zusammengestellt. Nur über die Hebungsfähigkeit des Endungs-e in dritter Silbe, insbesondere nach betonter Kürze, sei einiges bemerkt.

Nach der herkömmlichen Regel kann ein solches e eine Hebung tragen (wie in mânegér, túgendé), wenn ihm in der Senkung ein unbetontes e folgt. Diese Regel ist in einer Beziehung zu weit, in anderer zu eng gefaßt. Daß nämlich ein solches e überhaupt eine Hebung vor der

[1] Über die allmähliche Abnahme der klingenden Ausgänge zu Gunsten der stumpfen in den Reimpaardichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts giebt Kochendörffer Z. f. d. A. 35, 291 wichtige statistische Nachweise. Die dort dargelegte Entwickelung würde sich in gleichem Verhältnis über die Wiener Genesis bis auf Otfried zurückführen lassen.



Senkung trägt, ist eine Ausnahme, die sich nicht alle Dichter gestatten. Regel ist vielmehr, daß Wörter, wie máneger, túgende im Versinnern nur mit einer Hebung gebraucht werden. Wenn aber doch einmal das Endungs-e auch gehoben wird, so ist es nicht unbedingt erforderlich, daß die folgende Senkung ein e enthalten muß; sie muß nur durch eine im Satz unbetonte Silbe gebildet werden. Bis zu welchem Grade die Minnesinger es vermeiden auf jene Worte im Versinnern zwei Hebungen zu legen, geht aus Wilmanns Zusammenstellungen in seinen Beiträgen IV, S. 134 f. hervor. In den sämtlichen Dichtungen der 30 Sänger, deren Verse Wilmanns dort untersucht hat, finden sich (von den Cäsuren natürlich abgesehen) nur 10 Beispiele für jene Erscheinung; und darunter sind die Fälle vérewént mich, óbezés niht (Neidhard), vógelé. daz (Johansdorf; der Satzschluß hinter vogele kommt hier einer Cäsur nahe), óbezés nie (Herger; zweifelhaft). Unsicher bliebe bei den Abweichungen der Handschriften lébeté nâch Reinm. 160, 33, da dies bei Reinmar überhaupt der einzige Fall für die Hebung eines Endungs-e sein würde, wenn nicht 159, 8 gegen Lachmann túgendén nie hinzukommt. Auch in den seltenen Fällen, wo ein e des Typus ⏊ × e, teilweise durch Tonversetzung, eine Hebung erhält, ist es nicht erforderlich, daß ein e in der Senkung folgt: so júnghêrrén für, â'meizén niht Walther 80, 24. 13, 28 (vgl. Wilmanns Walther S. 44); so auch nach den Handschriften ohne Verletzung der natürlichen Betonung do erwácheté mîn lîp Hausen MF. 48, 26.

Aber auch in den epischen Gedichten sind Betonungen wie mánegér im allgemeinen im Versinnern nicht viel häufiger als im Minnesange, auch bei Dichtern, welche keinen Anstand nehmen, Wörtern wie rîche zwei Hebungen zu geben. In den ersten 400 Strophen des Nibelungenliedes, die etwa dem Umfange von 3000 Reimpaarversen gleichkommen, finden sich 6 Beispiele für jene Betonung, darunter aber auch Hágené von Tronje 171, 4. Ihr Verhältnis zu anderen Verwendungsweisen der Wörter dieses Typus mag dadurch veranschaulicht werden, daß in den Strophen 300—400 einem Falle, wo solches Wort 2 Hebungen im Versinnern trägt, 4 Fälle gegenüber stehen, wo es als Reimwort erscheint, 21 wo es in der Cäsur gebraucht wird und 21 wo es im Versinnern nur eine Hebung trägt. Dagegen tragen Wörter des Typus künegin durchweg zwei Hebungen. Es finden sich etwa 30 Fälle derart in diesen

100 Strophen. Bei Hartmann, der in seinen Liedern überhaupt niemals ein Endungs-e als Hebung gebraucht, findet sich in den ersten dreitausend Versen des Iwein neben häufiger Hebung des e nach betonter Länge nur ein Fall, in welchem Lachmanns und Henricis Text übereinstimmend die Hebung eines in dritter Silbe auf betonte Kürze folgenden e erheischen, nämlich bánektén den 66, also bei langer Mittelsilbe. Nach Lachmann würden hinzukommen ságennés enbern (219; vgl. die Anm.), vógelén bestreut 613, wéteré gevienc 674, gevü'gelé verjagt 719, sowie gegen alle Hss. jénemé gevilde 981 und wíderé ze hûs 2970; werende getân 2044 ist wegen der in allen Hss. außer A durchgeführten Synkope des stummen e nach r, lébendéc 1134 wegen der volleren Ableitungssilbe nicht hierher zu rechnen. Dagegen ist nach den Hss. Aadr V. 458 rágetén si im hervür zu lesen, gegen die Regel betreffs der diesem e folgenden Senkung. Aber auch die Regel über die Quantität der ihm vorangehenden Hebung wird verletzt in mínneté ze sêre 2798, was Lachmann künstlich beseitigen will; derselbe Fall liegt bei langer Mittelsilbe vor in pfíngestén geleit 32 und später, zugleich wiederum im Widerspruch gegen jene Einschränkung des Gebrauches der Senkung, in gesúndertén sô schiere 6518; beidemal soll hier die „schwebende Betonung“ abhelfen, die Lachmann gewiß auch V. 803 dô rechente der herre Iwein annahm. Dieselben Erscheinungen pflegen sich aber auch sonst einzustellen, wo das Endungs-e in dritter Silbe öfter betont wird. Dies geschieht unter den drei großen Epikern am häufigsten bei Gottfried. In den ersten dreitausend Versen des Tristan finden sich folgende Beispiele: lébenés begin 309, zesámené gelas 352, dewéderéz verlân 886, úbelé getân 2516. Aber ebensowohl auch bíbendé sint dienesthaft 2408, diu hóvesché diu guote 1165, unde sámetén ir ritterschaft 1659 (auch lébetén und wâren frô 609?). Andererseits mit langer Stammsilbe I. dâ ist des lútzelén ze vil 11, múozegét der 91, diénesté gereit 517, beslíhtendé berihtet 2406, sus heíligé gesellschaft 2585, von dem hóubeté ze tal 2801, die zímberén er abe gewan 2942. II. die wérdestén und ouch die besten 652 (?), er verwándelté dâ mite 937, dâ von ergóucheté mîn sin 1036, báltlîchér und suezer wider 1096 (?), den erbármeté sîn ungemach 1160, si gelî'chsenté grôz ungehabe 1919, im vólgetén unz an

den kil 2196, sô rehte leídegén als in 2321, si vrâgetén her oder dar 2734. Die Hebung eines e in dritter Silbe nach betonter Länge ist also hier häufiger als die nach betonter Kürze, und in der folgenden Senkung steht mindestens nicht seltener als e ein anderer Vokal. Gottfrieds Streben nach gleichmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung, welchem bei der Wahl der Accente in obigen Beispielen Rechnung getragen ist, hat wohl den Hauptanteil an der verhältnismäßig großen Gesamtzahl der e-Hebungen in dritter Silbe. Auch in dieser Beziehung ist Wolfram sein Antipode. In den ersten dreitausend Versen des Parzival findet sich für die Hebung eines solchen e nach Lachmannscher Regel kein einziges Beispiel; denn verhólné getán 55, 12, héldé gehiure 75, 9, héldé zen handen 48, 30 mit ihrer regelrechten und in den Handschriften feststehenden Synkope des Mittelvokals können natürlich nicht als dreisilbige Formen gelten; im letzten Falle lesen Gg. überdies helde zir handen. In dem Verse zwên künge mit grôzer kraft 49, 1 steht gleichfalls die synkopierte Form in den Handschriften fest, wenn auch sonst die Schreibung küneges vorkommt; es könnte sich hier nur um Hebung des e vor einer Lachmanns Regel widersprechenden Senkung handeln; Gg. aber schreiben zwêne chunge mit ir kraft. Nur für einen jener Fälle, bei welchem hinter langer betonter Stammsilbe schwebende Betonung von Lachmann angenommen wird, findet sich ein Beispiel für Hebung des Endungs-e in der rîchesté von Azagouc 41, 11, also wiederum mit vollvokaliger Senkung nach dem e. Sonst trägt ein e immer nur unmittelbar hinter betonter Länge eine Hebung; ◡ + e + e aber wird nur mit einer Hebung gemessen, also z. B. vrä'velen hélde 49, 13, klágeten ál 16, 4, schámende gástlîchen 28, 28 u. s. w., ebenso auch ⊥ + e + e in tóuwegen rôsen 24, 10 tunkele frouwen 20, 4. Man sieht, der Unterschied von Gottfried ist groß, wenn sich auch im Parzival bald hinter dem gewählten Abschnitte ein sicheres Beispiel für ◡́ × e in mit édelém gesteine 107, 2 findet (neben den unzulänglichen ein hémdé der künegîn 101,10 und ein hémdé nâch bluote var 111, 15). In den Liedern und im ganzen Titurel gestattet sich Wolfram im Versinnern überhaupt niemals die Betonung ◡́ × é. Solche Silbenverbindungen gelten im Versinnern immer nur als ein Takt, vor der Cäsur und im Reime als klingender Ausgang. Ganz gemieden wird

auch ⏊ × é. Dieselbe Regel gilt auch für die beiden von Bartsch den Wolframschen hinzugefügten Titurelfragmente und für den einzigen Abschnitt des jüngeren Titurel, der in kritischer Ausgabe vorliegt, den von Zarncke herausgegebenen „Graltempel". Die Verbindung ◡ × e kommt hier sehr häufig vor; ihre Verwendung im Reime ist geradezu zur Manier geworden, sie findet sich 25 mal in den 224 Reimen dieses Abschnittes; auch in der reimlosen Cäsur der 4. Zeile wird sie nicht gemieden und ebensowenig im Versinnern mit einer Hebung. Aber ein einziges Mal nur findet sich hier die Messung ◡́ × é in daz wart verwieret mit édelém gesteine 29, 3 und hier zeigen die Lesarten (wol mit D[1] E[1], edelem licht B[2] D[2] E[2], edlem liechten C[2]) mindestens das Ungewohnte solcher Betonung. Da nun auch hier die Betonung ⏊ × é nicht vorkommt und im Gegensatze zu Wolframs Titurel auch nicht die Betonung ⏊ é, so gilt für den jüngeren Titurel wie im allgemeinen für die Lyriker der Blütezeit die Regel, daß ein Endungs-e überhaupt keine Hebung trägt. Und nicht anders ist es bei Konrad von Würzburg. In den ersten dreitausend Versen des Silvester findet sich so wenig wie in denen des Trojanischen Krieges auch nur ein einziges Beispiel für die Betonung eines e der Endung; für ◡́ × e gilt durchaus Silbenverschleifung. Über ganz vereinzelte Beispiele der Betonung ⏊ é bei Konrad in der Welt Lohn, Otte und Engelhard vgl. Haupt zu Engelhard 3174. Nicht wesentlich anders wird es mit ◡́ × é stehen.

Eine solche Verbannung des schwachen e aus der Hebung war bei Einsilbigkeit der Senkungen nur möglich, solange die Silbenverschleifung möglich war, und sie ließ sich ohne Zwang nur durchführen, solange bei allem Streben nach gleichmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung doch die Freiheit gewahrt wurde, daß eine lange hochtonige Silbe allein den Verstakt füllen durfte, wenn in demselben Worte eine nebentonige unmittelbar auf sie folgte. Mit der Stammsilbendehnung und dem Grundsatze alle Senkungen ohne Ausnahme auszufüllen fielen beide Bedingungen fort; so konnten auch die schwachen e in den Hebungen nicht entbehrt werden. Als die Meistersinger über der gleichförmigen Einsilbigkeit aller Hebungen und Senkungen den sprachlichen Rhythmus allmählich völlig vernachlässigten, konnte schließlich jedes e auf eine Hebung fallen, auch ohne daß dem bis dahin herrschenden Grundgesetze, nach welchem es

nicht ohne die zugehörige Stammsilbe gehoben werden durfte, noch Rechnung getragen wäre. So können denn die Endungs-e auch wieder Träger der letzten Hebung und dann auch des stumpfen Reimes werden; sie erlangen somit gelegentlich wieder ein Gewicht, wie sie es vor der mittelhochdeutschen Blütezeit gehabt hatten. Es kommt hinzu, daß vollere Vokalfärbungen der Endungen, die in den Dialekten fortbestanden hatten, in der Dichtersprache aber gemieden waren, hie und da wieder in die Reime aufgenommen werden. Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gestattet sich Rudolf von Rotenburg einmal mit Tonversetzung den merkwürdigen Reim lebín (Leben): gewin (VI, 21, 19 der Ausg. v. Wahner, Hagen Str. 21). Die Formen dannan und hinnan, die nach Behaghels Nachweis (Zur Frage nach der mhd. Schriftsprache Basel 1886 S. 17 f.) durch das 13. Jahrhundert im alemannischen Dialekte fortbestanden, während die alemannischen Dichter jener Zeit nur hinnen und dannen im Reime gebrauchen, treten in Wisses und Colins Parzival wirklich wieder hervor; so hân : hinnan 55, 31, hân : dannan 146, 26 — neben Gottfrieds Reimen wie hinnen : gewinnen, dannen : mannen sicher ein Beweis für eine von der Mundart verschiedene Dichtersprache des 13. Jahrhunderts. Auch die Feminina auf —i (Behaghel a. a. O.) stellen sich in der That im Reime ein, vgl. letzi : sî Teufels Netz 9420. Aber das sind doch nur vereinzelte Erscheinungen. Im allgemeinen gelten für die Reime des 14. bis 16. Jahrhunderts schon die neuhochdeutschen e der Endungen. Am meisten Gewicht hat unter ihnen die Endung er; besonders, wo sie mittelhochdeutschen —ære entspricht, daneben aber auch in anderen Fällen, kann sie den stumpfen Reim tragen, ohne daß jetzt noch die vorhergehende Stammsilbe auf der Hebung zu stehen braucht. So findet sich schon bei Hadlaub MSH II, 307ᵇ dienér : ger (vgl. 279ᵇ Regensberger : ger), so bei Muskatblut z. B. richtér : mär Lügenlob Str. 4, so im Dresdner Heldenbuche nicht nur Fälle wie Lámpartnér : her sondern auch mérwundér : hêr, so bei Michel Beheim überaus häufig Beispiele wie sturmér : er, swertérn : wern, reinhér : kuglér und in ein und derselben Strophe áffenpér : meistér stumpf und maister : laister klingend (Wienerbuch 67, 29 f.). Daß auch die Bildungssilbe —el entsprechend gebraucht werden kann, zeigt z. B. der Reim apostel : schnell bei Beheim. Aber auch Flexions-e werden gelegentlich als stumpfe Reime verwendet, z. B.

heiligen : nen (nehmen) Teufels Netz 4738. Das Gedicht, welches die verschiedenen Arten der Endsilben-e am häufigsten die Reimhebung tragen läßt, ist der Teuerdank. In den ersten 50 Kapiteln finden sich folgende Fälle 1) für er: herr : leider 5, 8, ritter : êr 8, 31, vater : er 9, 5, wär : keiner 19, 19, mêr : frauenzimmer 20, 7, sicher : jäger 20, 51, jäger : her 20, 63, jäger : mêr 20, 117, klafter : mêr 26, 81, mêr: gländer 26, 93, mer : wunder 32, 23, wetter : her 32, 29, wetter : mär 32, 43, mêr : einer 33, 31, wasser : sêr 46, 59, länger : herr 49, 57; 2) für —el esel : ungefäll 38, 89; 3) für Flexionssilben außer er: entschüttet : errettet 1, 63, kroniken : historien 8, 47 (in diesen beiden Fällen mag Assonanz der Stammsilben beabsichtigt sein); entschuldigen: betriegen 27, 113, helden : standen 27, 36, erfaulet : geht 28, 47, bet: felet 38, 1, tet : gelernet 39, 1, entschuldiget : gelaubet 39, 45, hett: beschädiget 44, 37; 4) mit vollerer Vokalfärbung fürderlichist: list 45, 15. Wie überhaupt so ist auch in bezug auf die Betonung der Endsilben die Verstechnik in den Gedichten des 15. und 16. Jahrhunderts eine sehr verschiedene. Sowenig wie die meistersingerische Vernachlässigung des Rhythmus über der Silbenzahl für alle Dichtungen dieser Periode gilt, sowenig gilt allen das e der Endsilben als fähig unter Tonversetzung, ja selbst ohne solche stumpfen Reim zu tragen. Murner gestattet sich in der Narrenbeschwörung nur dotzinger: mêr, schmeicheler: ler, betteler: kupler und: her (zweimal); die Schelmenzunft und die Mühle von Schwindelsheim (die mir allerdings in dem lückenhaften Berliner Exemplar vorliegt) bieten kein Beispiel. Hans Sachs läßt von den Endsilben mit e wiederum nur das —er nicht eben selten stumpf reimen. Am leichtesten sind natürlich Fälle wie wanderer: her (Fastnachtsspiele v. Goeze No. 13 V. 29 u. ö.), zauberern: gern (Spruchgedichte hg. v. Tittmann No. 18, 167), wucherer : trügener (ebenda 10, 80). Aber es finden sich doch auch gegen die natürliche Betonung Reime wie tröster : sêr 15, 2, festopfer : der 43, 12, briefmaler : holzmesser Nr. 5, 46, welicher : vater, lügener : bruder 49, 31 u. 53 in der Auswahl der Meisterlieder von Gödeke; wer : götter in der Irrfahrt Ulissi (Kellers Ausg. XII, 375, 22). In Tittmanns Auswahl der Spruchgedichte finden sich folgende Beispiele: künstner : wer 50, 121, Marner : êr 48, 55, her : ander 39, 65, handwerker : ler 17, 129, weier : ler 43, handwerker : her 15, 31. Häufiger finden sich unter

den Gedichten dieses Bändchens solche Reime nur in der „Wittembergisch Nachtigal“, nämlich selsorger: lêr 197, kleidern : gern 295, stationierer: valentiner 235, barfüsser : lesemeister 491, Emser : tröster 487, quatemer : eier 169, Luther : Augustiner 101. Nur dieser Spruch bietet auch unter den hier vereinigten Beispiele für stumpfes Reimen des Endungs e vor anderen Konsonanten als r, nämlich hel : capitel 657, den : schulen 629, sibenden : sen 431; denn in dem Reime eilends: reverenz Nr. 36. 37 u. 50, 49 handelt es sich sicher um ein volleres e. Gödekes Sammlung der Meisterlieder bietet das Beispiel Eulenspiegel | nam ein semel | und butter schnell Nr. 107, Str. 1; vgl. Eulenspiegel : hel Str. 3 und gieng hin eilent | als het ein ent | das mal behent Str. 2. Inwieweit in dieser Beziehung Hans Sachsens Technik in den Meistergesängen, den Spruchgedichten und den Fastnachtsspielen, in wie weit sie auch in den verschiedenen Perioden seiner Dichtung eine verschiedene gewesen ist, bleibt noch näher zu untersuchen. Sommers Schrift über die Metrik des Hans Sachs reicht in keiner Weise aus. Hans Sachsens Schüler Adam Puschmann beurteilt in seinem gründlichen Bericht des deutschen Meistergesanges solche Reime milde. Nur wenn „in die Scherffe“ gemerkt wird, sollen sie strafbar sein. Er sagt von ihnen (S. 20 in Braunes Neudrucken Nr. 70) „klingende stumpffe wörter werden genennet, wo man zu einem stumpfen Bundreimen oder Versen ein klingendes Wort nimpt vnd daraus ein stumpffen Bundreimen macht, als wollen vnd alss denn. Solches mag man auch in der scherffe straffen, wenn man klügeln will. Macht man aber aus zweyen klingenden wörtern zwei stumpffe, mag mans für 2 Syllaben straffen. Ohn ein solches achte ichs auch nicht strefflich, sonderlich wenn gute verstendige klingende wort darzu genommen werden. Denn es ist weniger strefflich, als so aus guten stumpffen wörtern vbelklingende gemacht werden (er meint das willkürliche Anhängen eines e im Reim wie Mane st. Man, s. S. 17) daraus falscher Verstand erfolget“. In der „Schulkunst“, die er seinem Büchlein beigefügt hat (S. 36 f.), reimt er denn auch selbst (im 2. Gesetz) nicht nur Herr : Rittér sondern auch erstén (primo): andrém. Bemerkenswert ist, daß jene Worte, mit denen Puschmann das Strafen solcher „klingenden stumpfen“ Reime als klügeln bezeichnete, bei der Aufnahme seiner Regeln in die Breslauer Meistersingerordnung fortgelassen wurden.

Mit der strengeren und allgemeiner anerkannten Regelung des Verhältnisses von Wortbetonung und Versbetonung seit Opitz mußte natürlich die gleichzeitige Hebung der haupttonigen Silbe wieder die erste Bedingung für die Hebung der zugehörigen Endung werden, und da zugleich der Zusammenstoß zweier Hebungen ausgeschlossen blieb, so konnten für jene Art der metrischen Betonung nur Wörter von mindestens drei Silben in Betracht kommen. Ob sie aber überhaupt zulässig sei und unter welchen Bedingungen — das ist eine Frage, in welcher sowohl die Theorie wie die Praxis des 17. Jahrhunderts auseinandergeht. Über die verschiedenen Tongrade der Nebensilben und insbesondere auch über das Gewichtsverhältnis der vollvokaligen zu den Endungen mit e ist man sich keineswegs einig und keineswegs überall im klaren. Wie wenig es Opitz um diese Verhältnisse zu thun ist, zeigt sich, wenn er in seiner Poeterei (S. 67) obsiegen schlechtweg als ein Wort aufführt, in welchem „die erste Sylbe hoch, die andern zwo niedrig seyn und welches denselben Ton wie bei den Lateinern der Daktylus habe", ohne daß er an einen Unterschied zwischen der nebentonigen Silbe und der mit unbetontem e denkt. Im übrigen geht er auf die Hebungsfähigkeit der Nebensilben nicht ein. Er bemerkt, daß im Alexandriner die sechste Silbe vor der Cäsur stehen und „masculinae terminationis" d. i. entweder ein einsylbig Wort seyn oder den Accent in der letzten Sylbe haben" müsse, aber unter welchen Bedingungen das letztere stattfinden könne, erörtert er nicht. Als Beispiele für solche mehrsilbigen Worte mit accentuierter Endsilbe vor der Cäsur wählt er Júpitér und Hélená. Er gestattet sich aber in seinen Gedichten auch deutsche Nebensilben an jener Stelle, sogar die mit schwachem e. So verwendet er z. B. in seiner Antigone nicht allein das Wort lébendíg mehrfach vor der Cäsur, es finden sich auch die ersten Svershälften Mit solchen Sátzungén, Nach der Verstórbenén, Dass er Gestórbenén, so auch in der Vorrede zu den Episteln Des edlen Schlésién, so ferner so dér Colónién Zlatna 54, und die Flamóniér 58, die Griechen, Thráciér 90, Auch ewer Dácién 91, Ingleichen Spánién 98, Und den Verwírrungén 321 u. s. w. Die Hebung eines solchen e im Versinnern meidet er noch weniger, und keineswegs sucht er etwa in diesem Falle überall ein e in der Senkung folgen zu lassen; schon die poetischen Probestücke, die er in seine Prosodie aufgenommen hat, bieten Beispiele

genug; nicht allein solche wie tráurigés Begínnen, blútigén Begíer, das blútigé Beginnen, sondern auch was Spánién von édlen Dingen, Itálién ich méyne dich, O' ihr seéligén zwey Líebe, Und ánderé sind ohne Sorgen, diejénigé kompt keinem ein, ja sogar doch ín der Grúb ein éwigés Lob krieget. Dagegen gebraucht er niemals schwaches e im stumpfem Reim, mit einziger Ausnahme eines Pérsiér : hér in der jugendlichen Übersetzung von Heinsius Lobgesang auf Christus.

Einen Unterschied in der Betonung der verschiedenen Arten von Nebensilben macht Philipp von Zesen im Helikon (1640), der mir in der Ausgabe von 1649 vorliegt. Im allgemeinen bestimmt er (Bogen E 1) für alle mehrsilbigen nicht zusammengesetzten Wörter die erste Silbe als lang, die zweite und alle die ihr noch folgen als kurz; so Strafe, sträflich, Könige, königlich, Abende, Zwillinge, Huldigung, hungeriger (—◡◡◡). Aber Ausnahmen bilden 1) „alle drei- und mehrgliedrige (—silbige), die sich auf eit, in, ei, ar, ein endigen. 2) Alle dreigliedrige so auf er und alle vielgliedrige so auf haft ausgehen, wie auch die zweigliedrigen die auf eit und in sich endigen, als prediger, lediger, färtiger, trauerhaft, ritterschaft (!), weisheit, arbeit, Göttin u. s. w. Diese, sonderlich die in er und die dreigliedrigen in haft, haben das letzte Wortglied gemein (anceps), doch gleichwohl mehrmal und natürlicher kurz." Zesen rechnet demnach unter anderen die Nebensilben mit e zu den wenigst betonten, jedoch mit Ausnahme des er, welches ihm für eine der meistbetonten Bildungssilben gilt. Er macht also denselben Unterschied innerhalb der Endungen mit e, der auch in den Reimen des 14. bis 16. Jahrhunderts zu bemerken war. Gegen die zweite Stammsilbe eines Kompositum treten ihm alle Suffixe zurück; er mißt obsiegen, Ertzkönig, Statthalter übereinstimmend — — ◡. Im übrigen verwirft er die Hebung des e weder im Versinnern noch in der Cäsur. Er bemerkt ausdrücklich, daß man „die rollenden (daktylischen) Wörter von den steigenden Bänden (jambischen Versen) nicht ausschließen kann, wie etliche vermeinen, weil ihrer in unserer Sprache zu viele sind: In dem Verse die allzeit lieblíché in ihrem schmukke stund ist ihm nur die Berechtigung des Hiatus zweifelhaft; er führt zu seiner Entschuldigung die Cäsur an und daß das nicht elidierte e zu einem Worte gehöre, dessen beide letzten Silben kurz seien, „dergleichen unsere Sprache nicht wenig hat, als seind: schmächtige,

edele, ehrliche, lauffende". Augenscheinlich hat er da die richtige Empfindung, daß die Mittelsilbe einen sehr geringen Tongrad haben muß, wenn das e der Endung als Hebung hervortreten soll. Er findet in solchen Cäsuren sogar „bisweilen einen sonderlichen Nachtruck", wie in dem Anfange von Opitzens Klagelied am Kreuze Christi Ihr armen Stérblichén „da gleichsam der erste Teil des Durchschnittes oder Reimbandes ganz darniederfällt und ganz kraft- und leblos wird wie das menschliche Leben". Welchen Wert solche Deutelei hat, zeigen die oben aus Opitz gegebenen Beispiele für die gleiche Erscheinung und Zesens weitere Anführung eines entsprechenden Verses von Hanemann mit der Bemerkung, daß hier diese Betonungsweise „etwas Fröhliches" andeuten solle. Nach dem Tonwert, den Zesen dem —er beilegt, kann man sich nicht sonderlich wundern, in seinem Reimregister unter den männlichen Reimen auf er zwischen schwer und wagenschmeer ein förderer zu finden und weiterhin dann Araber, irdischer, der Herr, Adeler, Jupiter, Zaubrer, Prediger, geblärr. Aber er setzt auch unter e hinter die mit ee, eh ꝛc. die Worte Spree, bessere, Zitische, Himlische, irdische und so auch unter die männlichen auf en hinter entstehn, schön Worte wie Lilien, Heiligen, irdischen, wenn auch mit der Bemerkung, daß diese eigentlich in den dritten Teil, d. h. unter die daktylischen Ausgänge gehören.

Am entschiedensten wird den Endungen mit e ein geringerer metrischer Wert als allen übrigen Nebensilben beigelegt in Schottels Teutscher Vers- und Reimkunst (1645; ich zitiere nach der Ausgabe von 1656). Nur die Endungen mit schwachem e gelten Schottel unter allen Umständen, nicht nur wenn eine betonte Silbe sondern auch wenn eine unbetonte Mittelsilbe vorangeht, für unbetont oder, wie er nach den Anschauungen seiner Zeit sagt, für „kurz", s. S. 11 und 18. Wenn eine solche Endung einmal (natürlich nur hinter einer unbetonten Silbe) im jambischen Verse eine Hebung trägt, so muß das „nicht als ein Lehrsatz oder Nachfolge, sondern als eine Vergönstigung oder Übersehung gehalten werden", so z. B. bei Opitz Von Seuglĭngēn hat Er ihn lassen holen; Dass ihr versuchĕndēs gelüsten; denselbĭgēn die jederzeit oder bei Rist heilĭgē Gedancken u. s. w. Bezüglich solcher Endungen im Reime bemerkt er ausdrücklich, daß in einem Worte wie singen nicht en oder gen sondern in reime. Noch strenger als Schottel ist Siegmund von Birken.

Ohne die verschiedene Qualität der Nebensilben zu berücksichtigen will er in seiner Rede-, Bind- und Dichtkunst (1679 S. 11) überhaupt alle Worte, die „in zwei oder drei kurzlautige Nachwortglieder (unbetonte Nebensilben) sich enden, auf der dritten Silbe den Langlaut (die Hebung) nicht annehmen" lassen. Viersilbige Worte, wie himmelischen, fö'rdersámen, stä'tigliche, wánkelbáre, solle man ganz meiden und sie den Meistersingern überlassen; dreisilbige aber sollen nicht mit zwei Accenten wie Hinterúng, Eitelkeit, sondern nur als Daktylen gebraucht werden. Eine merkwürdige Regel, die Birken selbst nicht durchführt. Er gestattet sich sogar die Hebung auf dem e in dritter Silbe, wenn auch nicht eben häufig. So heißt es z. B. in seinem Schauspiel Psyche im Versinnern mein gü'tigés Gemüt S. 413, Pampfýlién gesetzt S. 402, ward Pamphýlién nicht unser S. 419; und in der Cäsur An dir mein einigér 396, dem Reich Pamphýlién 397, die böse Fúrié 412; ja er bindet sogar im Reime Synésién mit sehn 401. Solche Reime verwirft doch selbst Menantes (Hunold) in seiner „allerneuesten Art der galanten Poesie 1712", in der er sich im übrigen mit Betonungsgesetzen nicht abquält. Auf S. 26 bringt er für Reime, in denen „die letzte Silbe recht kurz ist" folgende Beispiele:

Poeten, welche Schlesier,
Sind keine Silberpeiniger.
Wofern mich nur die Leute kenneten,
Ich weiß, daß sie mich nicht beleidigten.
Wer sind diejenigen,
Die dem Durchlauchtigsten
Ein Opfer angezündet haben.

und bemerkt dazu „Ob solche vor gute männliche Reime passieren können? Nein! auch nicht in dem Recitativ, denn sie klappen sehr übel".

Und doch sind solche „übel klappenden" Reime im ganzen 18. Jahrhundert nicht ausgestorben, selbst in unser klassischen Litteratur nicht. Goethe freilich hat sich von ihnen ganz frei gehalten.[1] Daß in dem Den

[1] Entschieden zu weit geht Minors Behauptung (Metrik S. 366), daß keiner unserer modernen Dichter an dem nebentonigen e im stumpfen Reime Anstoß nehme. W. Schlegel erklärt sogar (Werke 7, 151) den Pyrrhichius, d. i. nach dem Zusammenhange der Stelle einen mit solcher e-Hebung schließenden Fuß, im Versausgang schlechtweg wegen des Reimes für unmöglich, ohne irgend an Ausnahmen zu denken.

Drillingsfreunden von Cöln gewidmeten Gedichte 2, 157 der Weimarer Ausgabe die Ausgänge der 1. und 3. Zeile Abgebildete und Dreikönige nicht etwa als Reim gelten sollen, zeigt die Reimlosigkeit der entsprechenden Verse der dritten Strophe. Ebensowenig sollen die Versschlüsse schmachtender : zärtlicher, kindischer : närrischer Bd. 12, 257 der Weim. Ausg. Reime darstellen, da der ganze Gesang reimlos ist. Aber auch die Verse in der Claudine Weim. Ausg. 11 V. 1512 f. Ja dir o Grausamer Dank ich die Qual, Ich bin ein Glücklicher Endlich einmal wird Goethe, seinem sonstigen Brauche nach zu schließen, in den Reimen nicht auf eine Stufe gestellt haben mit den vorangehenden Ach wo verberg ich mich Tief in den Bergen? Hier in dem Busen dich Magst du verbergen. Denn selbst in der letzten Silbe des Daktylus verschmäht er sonst das schwache e als Reimträger, während er andererseits in Versgruppen wie die angeführten reimenden und reimlosen Ausgang des Daktylus unbedenklich neben einander anwendet z. B. in der Zauberflöte II V. 29—42 Woget ihr Wolken hin Decket die Erde Dass es noch düsterer Finsterer werde neben Vor deinem Throne hier Liegen und dienen Seid ihr Getreuen mir Wieder erschienen.

Dagegen gestattet sich Lessing einmal Herr auf Sterblicher zu reimen (Fragment von menschlicher Glückseligkeit Lachmanns Ausg. 1, 169), ja er bindet sogar Heiliger mit leer (Muster der Ehen Lachm. 1, 105) gründlicher mit schwer (aus einem Gedichte an den Herrn M** Lachm. 1, 174). Aber in diesen Fällen ist es doch nur das nach alter Tradition schwerere er welches den Reim trägt. Aus den Gedichten J. A. Cramers, Gleims, Götzens, Herders, Uzens, Klopstocks, Jacobis, Wielands, Vossens, Göckingks, Gotters giebt Koberstein im Grundriß III[5] 249 f. Beispiele für den stumpfen Reim des schwachen e überhaupt, zugleich auch einige aus den Dichtungen Schillers, der sich dieser merkwürdigen Freiheit in verhältnißmäßig besonders ausgedehntem Maße bedient. Es finden sich bei ihm folgende Fälle: umher : Ewiger (auf den Unendlichen 1), mehr : Thrazier (Triumph der Liebe 22, 3. 8), feuriger : daher : queer (Eberhard d. Greiner 12), edelster : göttlicher (Götter Griechenlands ältere Fassung 24), zitterten : Liebenden (Amalia 4) Teck-Athen : Teutonien (Ankunft des Grafen v. Falkenstein 8), Sterblichen : Erinnyen (Gött. Griechenl. 9), Segnungen : Wiedersehn (Elegie

auf d. Tod eines Jünglings 10), Grazien : stehn (Empfindungen der Dankbarkeit v. d. Akademie 2), Begrabenen : Hoffnungen (ebenda 6), Redlichen : Leidenden (Resignation 5), Melpomene : Furie (Rache d. Musen 9), Grazie : Glorie (Künstler 16), Könige : Höh (Jungfrau v. Orl. 4, 1). Alle Beispiele mit Ausnahme des letzten gehören den Gedichten der 1. und 2. Periode an, und so nennt denn Friedrich Vischer (Goethe-Jahrb. IV, 12 f.) den besonders mißlichen Reim aus der Jungfrau von Orleans nicht mit Unrecht einen komischen Rückfall in die vergnügliche Vers-Unschuld der Regimentsfeldscheerzeit. Aber noch jetzt wird genau derselbe Reim Jahr für Jahr von vielen Tausenden gesungen ohne für sie etwas Auffälliges zu haben; ich meine die Verse nicht Ross noch Reisigé Sichern die steile Höh in der aus dem Jahre 1793 stammenden Preußenhymne.[1] Vor 700 Jahren würde solcher Reim jedem gebildeten Dichter und Hörer als eine abscheuliche Barbarei erschienen sein.

Außerhalb des Reimes ist die Hebung des schwachen e in der Dichtung des 18. Jahrhunderts etwas ziemlich gewöhnliches. Kein Theoretiker verbietet sie geradezu, kein Dichter vermeidet sie völlig. Gottsched verwirft in seiner kritischen Dichtkunst 1,365 den als Beispiel konstruierten Vers die unvergleichlichen Poeten unsrer Zeiten und Bessers o unerbittliches Verhängnis meiner Jahre, aber nur weil die Cäsur das Adjektivum vom Substantivum trennt; darüber, daß hier das e die Hebung vor der Cäsur trägt, sagt er nichts. K. Ph. Moriz bemerkt allerdings zu Uzens Vers durch welche Töne wälzt mein heiligér Gesang: „liger in heiliger kann schlechterdings kein Jambus sein, sondern ist ein Pyrrhichius, der aus zwei gegen die Hauptsilbe gleich unbedeutenden Nebensilben besteht"; aber er braucht ihn nur als Beispiel für die Aufstellung, daß die Versart jambisch sein könne, ohne daß jeder Vers gerade aus lauter reinen Jamben bestehen müsse. „Freilich" fügt er dann wieder hinzu, „wäre es nun wohl gut, wenn in der eigentlichen lyrischen Poesie die Dichter sich dieser Freiheiten so sparsam wie möglich bedienten" (Moriz, Versuch einer deutschen Prosodie S. 152—154). Voß hält von allen Endsilben die mit e durchaus wie Schottel für die mindestbetonten; er erklärt sie in seiner Zeitmessung der deutschen Sprache S. 42 schlechtweg für kurz, während er das —ig, welches er an dieser

[1] Ein weh : könige belegt Minor S. 364 sogar aus Rückerts Gedichten.

Stelle auch noch mit unter die Kürzen rechnet, nachher (S. 54) doch unter die Mittelzeitigen zählt. Aber wegen jener Auffassung der e-Endungen spricht er ihnen die Hebungsfähigkeit keineswegs ab. Die natürliche Zeit der Silben kann durch die Beschaffenheit des Taktes geändert (S. 180), die Kürze kann durch die Hebung zu einer unvollkommenen Länge von zwei Zeiten verstärkt werden (S. 251). Der Vers Da schmétterté der Donnerstrál enthält „vier dreizeitige Takte"; die eigentlich einzeitige Silbe -te ist also hier zweizeitig geworden. Das ist hier möglich, weil auf der Silbe, welche in der Hebung das Wort schließt, etwas angehalten werden kann; mehr noch hilft dazu ein Abschnitt des Verses oder des Gedankens. Dagegen kann eine Kürze in der Mitte des Wortes nicht „verlängt" werden, also nicht die flü'chtigéren Stunden (S. 252). Voß betrachtet also den Versschluß oder die Cäsur als die geeignetste Stelle für die Hebung des e, und so führt er denn S. 183 als einen rein trochäischen Tetrameter den Vers an Armes Herz von namenloser Kümmernis gepeinigét wo freilich auch im Griechischen die Kürze im Ausgang entspricht. Aber selbst die Pause am Wortschluß scheint ihm schon geeignet die Endsilbe genügend zu verlängern um sie sogar als Hebung im Daktylus zu verwenden, wenn ihr zwei Kürzen vorangehen und eine Länge oder zwei Kürzen folgen, z. B. den verhérlichendén Dionýsos. Vossens Theorie von der Bedeutung der Cäsur und des Versschlusses für die Hebung der Endsilben fußt ebenso wie die Vertretung der letzten Länge durch die Kürze im antiken Verse auf dem Quantitätsprinzip. Denn lediglich der Längung, nicht der Tonerhöhung kann die metrische Pause zu Gute kommen. Die erstere ist zwar auch für den deutschen Vers keineswegs unwesentlich; wo es aber auf eine deutlich ins Ohr fallende Hebung ankommt, ist auch ein energisch hervortretender Sprachaccent unentbehrlich. Ein solcher ist dem schwachen e bei richtiger Aussprache überhaupt niemals eigen; aber immerhin hebt sich dies e zwischen zwei unbetonten Silben stärker heraus als vor der Pause. So ist denn auch W. Schlegel von einem richtigen Gefühl geleitet, wenn er in den Betrachtungen über Metrik an Friedrich Schlegel (Werke 7, 191) im Versinnern einen wenn auch nur seltenen Gebrauch des schwachen e auf der Hebung zugesteht, während ihm derselbe am Versschluß nicht gefällt, weil er ihm da die Spitze der Zeile gleichsam abzustumpfen scheint, und auch

vor der Cäsur macht er ihm Bedenken; vgl. auch Paul, Grundriß II, 1, 949. Friedrich Vischer behandelt im Goethejahrbuch IV, 12 f. solchen Ausgang des fünffüßigen Jambus schlechtweg als Inkorrektheit, während Brücke, die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Metrik S. 7 und 64 f. die Hebungsfähigkeit des schwachen e vor den metrischen Pausen ebenso wie im Versinnern auf die minderbetonten Arsen beschränkt, dagegen in den Hauptarsen, zu denen auch die Hebung vor der Cäsur im Alexandriner gehört, das e für unzulässig erachtet. Gewiß trifft das da zu wo wirklich ein Unterschied zwischen dem Gewichte der verschiedenen Hebungen empfunden wird; so erklärt sich auch im Nibelungenlied das e vor der Cäsur, weil es da in einer Nebenhebung steht, die nimmermehr mit den übrigen Hebungen auf eine Stufe gestellt werden darf. Bei den Dichtern des 18. Jahrhunderts aber wird ein solcher Unterschied wenigstens in den jambisch trochäischen Versarten kaum bemerkt. Abgesehen von einer nachher zu besprechenden Unterscheidung, die Goethe zeitweilig gemacht hat, wird meines Wissens die Hebung des schwachen e nirgend auf bestimmte Versstellen beschränkt. Vor der Cäsur des Alexandriners gestatten Gottsched und El. Schlegel sie sich so gut wie Lessing, Wieland und Goethe, und ebensowenig wüßte ich einen Dichter dieser Zeit der sie im Ausgange des reimlosen Jambus ganz miede. Auch im Versinnern findet sie sich bei allen, und nirgend ist sie etwa an die Bedingung gebunden, daß auch die folgende Senkung e enthalten müßte; nur muß diese ebenso wie die vorangehende Senkung, von Natur schwach betont sein, obwohl auch diese Regel nicht ohne jede Ausnahme durchgeführt wird. Minors Angabe (Metrik S. 120), daß in Wielands Jamben die Hebungen auf schwachem e vermieden würden, ist irrig. Gleich in den 442 Versen der ersten Erzählung in Jamben, der Balsora, finden sich nicht weniger als 50 Beispiele für diese Erscheinung; sie kommt sowohl vor e wie vor anderen Vokalen, sowohl im Versinnern wie am Versende vor, z. B. den Grázién und ihren Zö'glingén; auch im Hiatus, z. B. die hímmlisché Erscheinung. In Johanna Gray ist das Verhältnis ungefähr dasselbe geblieben. Wie wenig Wiland hier diese Betonungsweise meidet, zeigen z. B. die Aufz. II, Sc. 4 auf einander folgenden 3 Verse dem seligén Gedanken! Soll ich glauben Was Guilfords Vater, was der Mütter zärtlichsté Was, wie es scheint, die Weisestén und Besten u. s. w. Nicht anders ist es

mit Klopstocks, Lessings, Schillers und Goethes Jamben, und auch in den lyrischen Versmaaßen wird die Hebung des e von ihrer keinem gemieden. Bemerkenswertere Fälle dieser Betonung bei Lessing und Schiller belegen Zarncke, über den fünffüßigen Jambus S. 37 (unten), 52—54 rc.; Belling, Lessings Metrik S. 7 f. (Betonung des e im Hiatus; über das e im Versausgang und vor der Cäsur im Alexandriner s. ebenda S. 108 u. 65 f.); Belling, Schillers Metrik S. 11 f. 54 f. 78 f. 151 f. und Kap. 5. Einige Beispiele aus Goethes Jugenddichtungen hat Belling im Programm des Bromberger Gymnasiums v. J. 1885 (Beiträge zur Metrik Goethes II) S. 3 und 1887 (Beiträge III) S. 7 gegeben. Auch in den späteren Perioden hat sich Goethe die e-Hebung im Versinnern wie im reimlosen Versausgange teils seltener, teils häufiger gestattet. Selbst den Hiatus vermeidet er dabei nicht durchaus, vgl. z. B. im Monolog aus Byrons Manfred der Antwort(!) ernstesté ist doch das Grab (Weim. Ausg. 3, 199, 16); und wie weit auch er wohl einmal in der Vernachlässigung der Bedingungen gehen kann, unter denen das e erst als Hebung hervorzutreten vermag, zeigt z. B. der in einer langen Reihe von ganz regelmäßig trochäischen Versen auftretende Vers Fréundlichèr Meerwünder schreitend, in einer seiner metrisch kunstvollsten Dichtungen, der Pandora. Aber das sind seltene Ausnahmen. In der Regel hat Goethe natürlich für eine Silbengruppierung gesorgt, aus der sich das zu betonende e ohne Zwang heraushebt.

Zeitweise hat Goethe sogar doch Bedenken getragen dem e überhaupt einen Versaccent zu geben. Im Januar 1805 schrieb er an Schiller mit bezug auf die Phädra, deren erste drei Akte Schiller ihm zur Durchsicht geschickt hatte: „Übrigens habe ich angefangen hie und da einige Veränderungen einzuschreiben; sie beziehen sich aber nur auf den mehrmals vorkommenden Fall, daß ein Hiatus entsteht, oder zwei kurze (unbedeutende) Sylben statt eines Jambus stehen; beide Fälle machen den ohnehin kurzen Vers noch kürzer, und ich habe bei den Vorstellungen bemerkt, daß der Schauspieler bei solchen Stellen, besonders wenn sie pathetisch sind, gleichsam zusammenknickt und aus der Fassung kommt". Zarncke, über den fünffüßigen Jambus S. 85, bemerkt dazu, daß mit jenen zwei kurzen Silben statt des Jambus doch wohl nur die als Senkung und Hebung verwendeten tonlosen Endsilben zu verstehen seien, wie

(Kö'')nigé, (blú)tigé, (ré)deté u. a.; aber ihm bleibt dabei unerklärlich, daß die Phaedra noch sehr häufig diese Betonung zeigt und daß Goethe selbst sich ihrer ohne Anstand bedient habe. Eine andere Auffassung der Worte Goethes als diese ist doch bei alledem unmöglich; sie entspricht auch durchaus der Terminologie, die Moriz, Schlegel und Voß für diese Erscheinung anwenden. Was die Phaedra angeht, so bemerkt ja Goethe ausdrücklich, daß er nur hie und da mit den bezüglichen Korrekturen angefangen habe; was seine eigenen Werke betrifft, so hat er die fragliche Betonung doch keineswegs immer ohne Bedenken gebraucht. In der Iphigenie gestattet er sie sich nicht selten, insbesondere im Versausgange; dagegen macht er im Tasso und ebenso in der Umarbeitung der Claudine von ihr einen erheblich sparsameren Gebrauch; am Versausgange kommt sie in den Jamben des ersten Aktes der Iphigenie allein sogar ebenso häufig vor wie in den 5 Akten des Tasso zusammengenommen; im Versinnern ist die Differenz bei weitem nicht so beträchtlich, aber doch auch recht bemerkenswert. In den mehr als 900 Jamben der Claudine kommt die Hebung des e im Innern des Verses überhaupt nur elfmal, im Ausgange nur zweimal vor. Später zeigt dann die natürliche Tochter wieder eine ansehnliche Zunahme solcher Betonungen, und vielleicht mag sich dem Dichter bei ihrer Aufführung das Mißliche derselben vergegenwärtigt haben. In der Bearbeitung von Shakespeares Romeo und Julie nähert sich wenigstens das Verhältnis wieder dem im Tasso beobachteten. Da Goethes Bedenken in dem Briefe an Schiller nur den „ohnehin schon kurzen" Blankvers betrafen, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn er in dem längeren jambischen Trimeter zunächst noch weit öfter schwaches e auf der Hebung verwendet. Dazu kommt hier noch besonders, daß er, jedenfalls nach dem Vorbilde des antiken Versbaus, welcher den Ausgang des Trimeters auf betonte Kürze gestattete, bei diesem Versmaße den seiner Auffassung nach entsprechenden Ausgang auf betonte schwache Endung in viel weiterem Umfange gebraucht als beim Fünffüßler. In dem noch nicht 200 Trimeter umfassenden Fragmente der ersten Bearbeitung der Helena finden sich solche Ausgänge ebenso häufig wie im ersten Akte der Iphigenie und im ganzen Tasso; noch etwas häufiger als im Ausgange sind in jenem Fragmente die betonten e im Versinnern, während sie doch auch nicht annähernd so wie in den Blankversen die é

der Versschlüsse überwiegen. In Paläophron und Neoterpe (1800) nehmen beide Klassen erheblich ab. In dem Vorspiele „Was wir bringen“ (1802), welches Fünffüßler zwischen die Senare mischt, fehlen den letzteren die Ausgänge auf e bis auf verschwindend wenige Fälle, und in diesen sind sie teilweise noch dazu klingend gemessen — beides wohl durch den Einfluß des Fünffüßlers. Dagegen sind nun im Vorspiel von 1807, in der Pandora (1807), im Prolog, Halle den 6. Aug. 1811, und in dem Fragmente des Löwenstuhls (1814) die betonten Endungen mit e am Versende durchweg zahlreicher als im Versinnern. Ja, als Goethe in den Jahren 1825 und 1826 die Helenadichtung wieder vornahm, unterzog er das Fragment vom Jahre 1800 einer Umarbeitung, welche darauf ausging die betonten schwachen e aus dem Versinnern durchweg zu beseitigen,[1] während er sie im Versausgange beibehielt. So wird in V. 3 vom phrygischèn Gefild in der Bearbeitung zu vom phrygischen Blachgefild; V. 5 an heimischès Gestade wird in vaterländische Buchten; V. 7 tapferstèn der krieger = tapfersten seiner krieger; 15 weit einladendès Eröffnen = gastlich ladendes Weitereröffuen; 19 des Königès erfülle = des Königs treu erfülle; 21 Was mich bisher und anderè verworren hat = Was mich umstürmte bis hieher verhängnisvoll; 27 Von dem der Fabel seltenstè den Ursprung nahm = Von dem die Sage wachsend sich zum Märchen spann; 40 und redetè kein freundlich Wort = auch sprach er kein erquicklich Wort; 48 befruchtendèn Eurotas Ufer = Eurotas fruchtbegabtem Ufer. Diese Beispiele werden genügen um zu zeigen, wie Goethe teils durch ganz leichte Änderungen, teils durch völlige Umgestaltung der betreffenden Verse die gehobenen e beseitigte. Eine vollständige Nebeneinanderstellung der Abweichungen würde beweisen, daß jenes Streben den eigentlichen Anlaß zur Umarbeitung der ersten Gestalt bot. Die übrigen aus diesem Grunde geänderten Verse sind folgende: 50 (8546), 71 (8576), 75 (8580), 81 (8586), 89 (8641), 104 (8656), 119 (8671), 125 (8677), 128 (8680), 230 (8767), 240 (8777), 241 (8778), 246 (8783), 248 (8785). Auch schwache der des und es werden aus der Hebung beseitigt V. 39 (8535),

[1] Auch Minor hat jetzt in seiner Metrik S. 253 darauf hingewiesen, daß Goethe den „steigenden Pyrrhichien, die nur nebentonige Arsen bieten . . . in der Umarbeitung der Helena oft mit schweren Opfern aus dem Wege gegangen ist.“



42 (8538), 62 (8558), 250 (8797), wenn auch nicht ganz konsequent, wie auch die von vornherein auf der Hebung seltenen —in teils beibehalten (90. 222), teils beseitigt werden (120. 127). Vollständig sind eben nur die Endsilben mit e entfernt. Eine Ausnahme machen scheinbar die Verse 92 (8644) Erschütterndès begegnen ... und 118 (8670)... wandelndèn begegnete. Aber die handschriftlichen Lesarten (Wm. Ausg. 15, 86 f.) lassen keinen Zweifel darüber, daß hier Erschütterendes und wandelenden eingesetzt werden sollte, wie denn V. 8828 Schädlicheres begegnet wirklich gelesen wird gegenüber einer Variante schädlicher, und ebenso in den Trimetern der klass. Walpurgisnacht V. 7019 Gewaltigerem (statt Gewaltigem und Gewaltigstem Lesarten S. 43) entgegenstellt. Natürlich hat Goethe die drei letzten Silben jener erweiterten Formen nicht für regelrechte Anapästen gehalten; wenn ihm die schwache Endsilbe nicht für die gehobene Länge des Jambus ausreichte, so genügte sie ihm auch sicherlich nicht für die des Anapästus. Aus seinem Briefe an Schiller erfuhren wir, daß nach seinem Gefühle zwei kurze unbedeutende Silben das Maß des Jambus nicht erreichten; so versuchte er es den Verstakt durch drei Kürzen zu füllen; es handelt sich also zugleich um die Vertretung einer Länge durch zwei Kürzen, für welche ihm gewiß die antike Metrik maßgebend gewesen ist; aber er nähert sich dabei auch in gewisser Weise dem Brauche der mittelhochdeutschen Dichter, die durch Auflösung der Länge oder durch Silbenverschleifung gleichfalls bei jambisch-trochäischem Rhythmus drei Silben in einen Verstakt brachten, dagegen die Hebung des Endungs-e bei vorangehender Kürze vermieden. Goethe wird bei jener Schreibung weder die scharfe Accentuierung der mittleren noch die der letzten Silbe, sondern eine über beiden schwebende Betonung beabsichtigt haben. Wie in dem überarbeiteten Teil der Helena, so hat Goethe nun auch in dem neu hinzugekommenen die Hebung des schwachen e im Inneren des Trimeters durchaus vermieden; nur Vers 9183 zeigt hier mit der Betonung wúndernswürdigè Gestált wirklich eine Ausnahme; er ist nach den Lesarten S. 110 aus einem Verse gebessert, der statt dessen sónderbáre Gestált enthielt, dafür aber um einen Fuß zu kurz war.[1] Von den späteren Trimetern, denen welche die klassische

[1] Die Trimeter der Paralipomena S. 231—34 sind nicht reguliert.



Walpurgisnacht und denen die den 4. Akt des Faust eröffnen, weicht nur V. 7037 Lebendigem zu nahen von der im übrigen streng beobachteten Regel ab. Dagegen wird in den übrigen jamesichbn und in den trochäischen Versmaßen die in den Trimetern gemiedene Freiheit auch in der Helena ·wenn auch nur sparsam gestattet, sodaß sie, die Goethe eigentlich gerade im fünffüßigen Jambus gemieden wissen wollte, weil sie diesen ohnehin kurzen Vers noch mehr kürze, hier erhalten bleibt, während sie aus dem längeren Trimeter jetzt beseitigt ist. Die Erklärung liegt darin, daß Goethe sich die Anapäste im Blankvers nicht erlaubte, während er sie im Trimeter zugleich mit der Beseitigung der betonten Endungs-e in weit größerem Umfange als zuvor anwendete; so fand er hier für die auf zwei unbetonte Silben ausgehenden Worte Verwendung ohne Hebung der letzten, im Fünffüßler dagegen nicht. Übrigens wird der Verschiedenheit der beiden Versarten bezüglich der Hebung des schwachen e im Versinnern durch ihr umgekehrtes Verhalten im Versausgange doch einigermaßen die Wage gehalten. Sicher ist es Goethe bei der allmählich strengeren Regelung seines Trimeters, bei der Beschränkung der betonten Kürzen auf das Versende, ihrer Vermeidung im Versinnern durch Einmischen von Anapästen, vor allem darauf angekommen sich mehr und mehr dem antiken Vorbilde zu nähern, und so geht denn diese metrische Umgestaltung der Helena von 1800 mit einer stärker antikisierenden Färbung ihres Stiles Hand in Hand, die in Versen wie Mannlustige du, so wie verführt verführende, Entnervend beide Kriegers auch und (τε καὶ) Bürgers Kraft den Anschein erweckt, als habe Goethe mehr den Eindruck einer ungelenken Übersetzung aus dem Griechischen denn den eines deutschen Gedichtes hervorrufen wollen. Rein metrisch aber bezeichnen die Änderungen eine durchaus auch dem deutschen Versprinzip entsprechende Besserung; die Verse des Fragmentes haben nicht selten etwas künstlich gerecktes gegenüber der schönen Fülle in der Bearbeitung. Es ist ja richtig, daß sich ein Endungs-e zwischen zwei unbetonten Silben schon bei natürlicher Betonung über die beiden erhebt, also ihnen gegenüber auch im Verse ohne Anstoß als Hebung gemessen werden kann. Aber der Gipfel einer solchen bleibt immer um ein beträchtliches unter den meisten anderen Arsengipfeln des Verses zurück, und der Verstakt erreicht umsoweniger das Maß der übrigen,

je schwächer auch noch die zu der schwachen Hebung gehörige Senkung ist. Von diesem Gesichtspunkte ist es gar nicht einmal das Empfehlenswerteste, daß einem schwachen e in der Hebung auch in der Senkung gerade nur ein schwaches e folge, und so sehen wir denn auch, daß sich die Dichter zu keiner Zeit an eine solche Regel gebunden haben. Jene schwachen Hebungen und kürzeren Verstakte nun sind neben den stärkeren und volleren ganz am Platz in einem Verse, dessen Vortrag sich dem Gesprächston nähert oder auch ganz in denselben übergeht, wie insbesondere der fünffüßige Dramenvers nach modernster Vortragsweise. Für die rhythmische Deklamation sind sie dagegen störend, außer in bestimmter Verteilung bei dipodischer Gliederung; diese hat Goethe bei seinen Trimetern nicht angestrebt; daß er aber diese feierlichen Verse rhythmisch deklamiert, nicht möglichst natürlich gesprochen wissen wollte, zeigt schon der von der natürlichen Redeweise soweit wie möglich entfernte Stil. Hier ist es angemessen, daß alle Hebungen kräftig heraustreten und allzu leichte Takte gemieden werden, daß demnach Wörter, in denen auf die betonte Silbe zwei unbetonte folgen, nicht vor eine unbetonte gestellt werden, über die sich dann die letzte jener Silben erhebt, daß sie vielmehr vor eine kräftig betonte Silbe treten, und nun als zweisilbige Senkung zwischen zwei starken Hebungen stehen. Und dies entspricht denn ganz dem Brauche, den wir bei jenen mittelhochdeutschen Dichtern beobachteten, die es auf die gleiche Weise vermeiden, solchen Worten zwei Hebungen zu geben, vielmehr die drei Silben ebenfalls in einen einzigen Verstakt bringen. So sehen wir auch hier wiederum Goethe durch den Ausschluß an den antiken Versbau unter veränderten Verhältnissen gelegentlich zu einem im deutschen Verse längst geübten Brauche zurückkehren. Hat doch auch sonst die Nachahmung der Antike unserer Dichtung im vorigen Jahrhundert manches poetische Mittel zurückgewonnen, das sie ehedem schon als selbständiges Eigentum besessen hatte.

Ich muß es mir versagen, den Gegenstand hier weiter zu verfolgen, so sehr ich mir auch bewußt bin, nur eine Skizze geboten zu haben, zu der noch mancher Strich gefügt werden müßte, ehe sie zu einem vollständigen Bilde würde. Vielleicht tritt aber doch auch so schon die historische Entwickelnng der behandelten Erscheinung nach ihren Hauptzügen hervor. In der Zeit der Schwächung der vollvokaligen Endungen sehen

wir das aus ihnen erwachsende e nach mancherlei Schwankungen seiner Wertung im Reime allmählich die Fähigkeit verlieren, einen stumpfen Reim zu bilden. In der mittelhochdeutschen Blütezeit steht diese Regel fest, und zugleich verliert das schwache e mehr und mehr die Fähigkeit überhaupt noch eine Hebung zu tragen. Diese durchaus sprachgemäße Entwickelung wird durch die silbenzählende Technik der Meistersinger gestört; die schwachen Silben können durch sie im Verse und im Reime wieder eine Geltung bekommen, die ihrem sprachlichen Gewichte nicht im mindesten entspricht. Als der Anschluß der Versbetonung an die Wort- und Satzbetonung wieder zum Prinzip wird, hat die neuhochdeutsche Silbendehnung und der Grundsatz eines gleichmäßigen Wechsels einsilbiger Hebungen und Senkungen den Gebrauch eines in dritter Silbe stehenden e auf der Hebung unvermeidlich gemacht. Dazu kommt, daß die Schriftsprache dem e der Endungen wieder eine weit größere Ausdehnung giebt, als die meisten Mundarten, und daß der Schulunterricht bei diesem Kunstprodukte vielfach die Aussprache eines sprachwidrig betonten e an Stelle des schwachen, unbestimmten Lautes befördert; endlich, daß die Verse jetzt zum guten Teil mehr für das Auge als für das Ohr gebaut werden. So erhält das e nicht nur im Verse, sondern nicht selten auch sogar im Reime wieder ein größeres Gewicht als in der mittelhochdeutschen Blütezeit. Aber es fehlt weder an Theoretikern noch an Dichtern, die den Tonwert des schwachen e sorgfältiger schätzen und seinen metrischen Wert mit jenem mehr in Einklang zu bringen suchen. Auch hier verrät vor allem wieder Goethe das richtige Gefühl.

Tiecks Reise von Berlin nach Erlangen 1793,
von ihm selbst berichtet.

Mitgeteilt von Gottholb Klee
Bautzen.

Liebste Schwester,

Das erste, was ich hier in Erlangen thun will, soll doch auch sein, an Dich zu schreiben. Daß ich also hier angekommen bin, wirst du nun schon wißen, aber was noch mehr ist, auch gesund und wohlbehalten bin ich hier angelangt. Wenn du nur eben so gesund bist, als ich, so will ich schon mit dir zufrieden sein. — Ich muß Dir doch wohl so etwas von meiner grossen Reise erzählen, die wenigstens bis izt meine gröste gewesen ist. Nach neun Uhr fuhren wir am Mittwoch[1] von Berlin ab, ich fuhr vor unsrer Straße[2] vorbei und es that mir sehr leid, daß ich Dich nicht noch einmahl sehen konnte. Ich fuhr wieder zum Leipziger Thore hinaus, aus dem ich nun schon so viele von meinen Reisen, fast alle, gemacht habe. Die Chaußee wird bis Potsdam im Ganzen recht gut, man kann dorthin nun bald recht schnell kommen, um 1 Uhr waren wir schon dort. Von da bis Beliz[3] und Treuenbriezen kömmt denn ein abscheulicher sandiger Weg, in der leztern Stadt kam ich erst in der Nacht an, wo ich ziemlich fror. Am Donnerstag um 10 Uhr Morgens waren wir in Wittemberg, wo die Gegend schon anfängt, weit mehr Intereße zu bekommen. — Ich hatte auf Michaelis in Jessen (wo ich durch Pieskern[4] bekannt geworden bin) versprechen müssen, die Leute dort (besonders ein junges artiges Mädchen) wieder zu besuchen, ich brachte also Wakkenroder dahin, bis zum Mondtag in Wittemberg zu bleiben, indessen ich dorthin ging. — Ich zog mich also etwas um und machte mich auf den Weg. Jessen liegt 3 Meilen von Wittemberg[5], der Weg dahin ist sehr angenehm, nur war an dem Tage ein sehr grosser Wind, W. begleitete mich fast eine Meile. — Ich kam über Elster, ein Dorf was sehr angenehm liegt am Abend um 8 Uhr in Jessen an. Ich aß nur wenig und fand die Söhne und die Tochter nicht zu Hause, denn es war von ohngefähr an diesem Tage gerade eine Art von Ball, der nur jährlich ein mahl ist, ich ging auch nachher

---

[1] den 3. April 1793. [2] der Roßstraße. [3] Beelitz, ungefähr in der Mitte zwischen Potsdam und Treuenbriezen. [4] Jugendfreund Tiecks, vgl. Köpke 1, 74. 114. [5] Ostsüdöstlich, an der Schwarzen Elster.

hin und tanzte munter bis um 3 Uhr am Morgen, dann schlief ich ein Paar Stunden und war dann nach dem Fahren auf der Post in der Nacht, nach der Fußreise und nach dem Tanzen so munter als vorher. Ich bin in Jessen sehr vergnügt gewesen, besonders hab' ich dort einmahl wieder sehr viele Sprüchwörter aufgeführt, der Rector dort, ein ziemlich alter Mann, spielt charmant. Am Sonntag Vormittag ging ich wieder von dort fort und Wakken. kam mir bis Elster entgegen. Dieser hatte unterdeß in Wittemberg mit einem Küster Bekanntschaft gemacht, der einen Wagen und Pferde hielt und sie zu Reisen verlieh, alles war mit ihm akkordirt, ich zog wieder meine Reisekleider an und so fuhren wir schon am Sonntag Abend[1] fort von Wittemberg, statt daß wir erst Mondtag früh mit der Post hatten reisen wollen. Der Wagen hing in Federn und war sehr bequem, man konnte ihn ganz zumachen und auch ganz öffnen. Unser Fuhrmann war ein äusserst närrischer alter Kerl. In der Nacht kehrten wir in Düben ein, wo ich äusserst müde war und fest einschluf oder schnubbete. In der Nacht war es ziemlich kalt und besonders vor Leipzig am Morgen froren wir nicht schlecht. In Leipzig kehrten wir ein und erquickten uns wieder und ich besuchte den Buchhändler Barth, von dem Adalbert und Emma war noch nichts als der Titul gedruckt, ich ließ mir diesen und die ersten Bogen der Sammlung zeigen.[2] — Wir hatten den Wagen bis Jena, oder eigentlich bis Drakendorf[3] genommen, nahe bei Jena, wo Schuderof,[4] ein Freund Wakk. Prediger war. Die Gegend war nun schon sehr reizend, Berge wechselten mit Ebenen und zuweilen ließen sich auch schon Felsen verspüren. Am Mittag kamen wir in Weissenfels an, nachdem wir Merseburg und mehrere Städte rechts hatten liegen sehn. Von hier wird die Gegend prächtig, die Saale schlägt sich in hundert Krümmungen durch grüne waldbewachsne Wiesen, eine Menge Mühlen rauschen im Thal und brausen in schäumenden Wasserfällen, am jenseitigen Ufer hohe Weinberge mit einer unendlichen Menge von niedlichen Winzerhäuschen, links Felsen die kühn auf einander gepackt sind und über die Stadt drohend hängen, die man selbst über die Straße hängen sieht, wenn man durch die Stadt fährt, ein grosses Schloß,[5] das prächtig über die ganze Gegend hinsieht. — Hinter Weissenfels wird die Gegend immer romantischer, sie ist dort fast so schön, wie ich manche im Harz gesehn habe, beständig Weinberge und grosse Felsen, wo man dicht neben tiefe Abgründe hinfährt. Die Saale ging immer mit uns, in der Ferne Ruinen, es war ein göttlicher Nachmittag, ich hätte Dich bei mir gewünscht, oder einen berlinschen Freund, besonders Bernhardi, an den ich

---

[1] am 7. April. [2] Adalbert und Emma, eine Erzählung Tiecks, die er unter dem Titel „Das grüne Band" 1828 in den 8. Band seiner „Schriften" aufnahm, 1792 für seinen Lehrer Rambach geschrieben, von Tieck selbst sehr gering geachtet, von Wackenroder scharf verurteilt (vgl. Aus Varnhagens Nachlaß 1, 237; Holtei 300 Briefe 4, 68; Briefe an Tieck 4, 226). Der erste Druck wird nirgends angegeben; er muß sich nach obigem in der von Rambach unter dem Pseudonym H. Lenz herausgegebenen Sammlung „Ritter, Pfaffen und Geister in Erzählungen" (Leipzig, Barth, 1793) finden. [3] Ostsüdöstlich von Lobeda. [4] Joh. Georg Jonathan Schuderoff, theologischer Schriftsteller, aus Gotha (1766—1843), in Drakendorf 1790—98. Man vergleiche über ihn besonders die Briefe Wackenroders an Tieck bei Holtei. [5] Neu-Augustenburg.

recht oft auf der Reise gedacht habe. — Unser Fuhrmann beklagte sich erstaunlich über die Menge von Stenfelsen, wie er sich ausdrückte. — Vor Naumburg kömmt man an ein verfallnes Ritterschloß,[1] es liegt göttlich unter lauter Felsen, die Gegend wird hier immer wilder, ich dachte unaufhörlich an Götz von Berlichingen und Göthe, denn dieser ist auf der Pforte, nicht weit von Naumburg auf der Schule gewesen,[2] er hat sich gewiß recht oft in den herrlichen Gegenden hier herum getrieben. Am Abend kamen wir in Naumburg an, und da es ohne Lebensgefahr nicht möglich war in der Nacht bei den Felsenwegen weiter zu fahren, (denn unser Fuhrmann war hier unbekannt) so blieben wir die Nacht über in Naumburg. Die Stadt ist artig gebaut und wir wohnten in einem sehr angenehmen Gasthof. Als wir am Morgen[3] ausfuhren, sah ich den braven französischen General Neuwinger[4] in seinen Wagen steigen, er wurde nach Magdeburg gebracht, schwer verwundet. — Die Brust ward mir zu enge, wie ich den Helden von einem recht gemein aussehenden preussischen Lieutnant begleitet sahe, ich hätte so gern mit ihm gesprochen, ich fühlte in meinen Adern die Blutsfreundschaft, mit der ich mit ihm verwandt war, ich habe sein Gesicht noch bis izt nicht vergeßen können, bald wird es eine Ehre sein, in Magdeburg auf der Vestung zu sitzen, und eine Schande, — doch, ich mag nicht weiter davon sprechen, — genug, ich hatte Göthe und Götz von Berlichingen ganz und gar vergessen, ich lag wie ein Typhoeus unter der Last meines unwürdigen Vaterlandes, die Gegend war nicht mehr schön um mich her, denn ich sahe nichts als ihre armseeligen Bewohner vor mir, ich wüthete in mir selber nun den Triumph der Kläglichen sehn zu müssen, die nun nach den Unglücksfällen der Franzosen sich so weise und erhaben dünken, die gegen ihre eigne Sache sprechen, ihre eigne Menschheit verächtlich mit Füssen treten, von denen man eigentlich wie Christus sagen kann, sie wissen nicht was sie thun. — In Dornburg einem Dorfe hielten wir wieder still und assen und trancken. Hier ist die Gegend wieder vortreflich, das Dorf[5] liegt in der Tiefe, Berge und Wälder rund umher, gegenüber auf dem höchsten Berge eine alte Vestung. Diese bestiegen wir mit einigen Schwierigkeiten, oben stehn mehrere Schlösser und Mauern, die Gegend oben ist unbeschreiblich schön, angenehme Empfindungen kehrten wieder nach und nach zu mir zurück, ich sah in der ganzen Welt einer schönen Zukunft entgegen, wenn ich sie gleich nicht erleben werde. Die unbezwingliche Nothwendigkeit drängt endlich das grosse Glück vor sich her, auch in diesen Gegenden werden endlich die Ideen von Freiheit und Gleichheit herrschen, die Ketten der Despoten müssen endlich reissen, eben darum, weil sie die Menschheit damit zu eng zusammenschnüren. — Wir kamen nach Jena, die Gegend ist hier schön, aber die Berge umher etwas kahl, die Stadt selbst ist sehr schlecht, wir fuhren nur durch. —

---

[1] Schönburg. [2] Verwechselung mit Klopstock. Der Irrtum scheint uns jetzt unverzeihlich, für jene Zeit — Goethe stand im 44. Jahre —, die noch keine Biographie des großen Dichters besaß, ist er sehr erklärlich. [3] des 9. April. [4] Victor Neuwinger war am 27. März vom Erbprinzen von Hohenlohe bei Waldalgesheim geschlagen und mit 6 Offizieren und 300 Mann gefangen genommen worden. [5] Tieck meint Dorndorf; das Städtchen Dornburg liegt bekanntlich sehr hoch.



Drakendorf liegt $^3/_4$ Meilen von Jena, hier ist die Gegend vortreflich, man sieht sehr weit umher Berge mit Schlössern umher, bei der kleinen Stadt Lobeda oben ganz nahe Ruinen,[1] Drakendorf selbst angenehm zwischen Bergen und Ebenen. — Der Prediger und seine Frau sind sehr hübsche Leute, er studiert die Kantische Philosophie sehr fleissig und nach meinem Vermögen hab' ich manches mit ihm darüber gesprochen. — Ich machte ihn gleich sehr (ob er es gleich ziemlich schon war) zum Demokraten, wir haben nachher das ça ira unendlich oft mit einander gesungen. — Im Weimarschen, Gothaischen, in allen nichtpreussisch und nicht österreichischen Ländern, sind überhaupt die Leute weit mehr Demokraten, als in Preussen, und doch ist hier der Bauer begütert, der Bürger reich und der Fürst grossentheils Mensch und vernünftiger Mensch, der Boden ist fruchtbar, Fürst und Unterthan sind sich ziemlich nahe, die Stände sind sich ziemlich gleich, kurz, es ist fast alles anders als in Preussen. — Wir sind in Drakendorf 14 Tage[2] geblieben, (ich habe dir auch von dorther geschrieben) wir gingen sehr oft spatzieren, die Gegend ist hier nach der um Naumburg die schönste, die ich auf der ganzen Reise bis Erlangen getroffen habe, auf der Lobedaburg (so heissen die Ruinen bei Lobeda) habe ich mich mehrmals sehr gefreut, alles ganz unbeschreiblich schön, eben so auf der Wilmse,[3] den höchsten Standpunkt in der dortigen Gegend, man sieht bis in Thüringen hinein, auf der Wilmse fand ich die Gegend so schön, wie irgend eine im Harz, und sanfter. — Wir gingen von Drakendorf zu Fuß nach Jena, um mehrere Leute zu besuchen. Reinhold[4] (du bist Ignorantin genug, glaub ich, ihn nicht zu kennen, er ist der erste Kantianer, ein Mann, den ich fast wie Schiller verehre) war unser erster Besuch, er ist ein vortreflicher Mann, ohne alle Prätension, wir wurden bald sehr vertraulich und gute Freunde, ich möchte wohl einmahl in Jena studieren, um ihn zu hören, wir blieben ziemlich lange bei ihm, er sprach sehr freimüthig über Berlin und Preussen, er ist ein herrlicher Demokrat. Schütz[5] war nicht zu Hause, o — und was mir so sehr leid that — auch Schiller nicht, — ich muß ihn doch noch einmahl kennen lernen,[6] dann besuchten wir noch einen Diplomatiker Mereau,[7] der erst vor einigen Tagen eine sehr angenehme Frau geheirathet, die aber äusserst aufgeklärt und freidenckend war, besonders in Ansehung ihrer Verhältnisse als Frau.[8] Sie be-

[1] die unten genannte Lobeda- oder Lobdaburg. [2] Ist dies genau zu nehmen, so sind Tieck und Wackenroder bis zum 23. April in Drakendorf geblieben. [3] Die Wölmiße (so auf der Karte der Umgegend von Jena zu: Batsch, Taschenbuch für topographische Exkursionen in die umliegende Gegend von Jena. Weimar 1800), 1 Stündchen nnö. von Drakendorf, dicht südöstl. von Ziegenhain, gegenüber der viel höhere Hausberg. [4] Damals ordentlicher Professor der Philosophie, im nächsten Jahre nach Kiel berufen, trat bekanntlich 1797 zu Fichte über. [5] Christian Gottfried Sch., der Redakteur der Allgem. Litteraturzeitung, 1779—1804 Prof. in Jena. [6] Dies geschah erst $6^1/_2$ Jahre später. [7] Friedrich Ernst Karl M. (1765—1825). Vgl. über ihn Allg. D. Biogr. 21, 419 f. (Teichmann). [8] Bekanntlich endete die unglückliche Ehe Mereaus mit Sophie geb. Schubert (1773—1806), die 1803 Brentano heiratete, mit Scheidung. Über Sophie M. vgl. Allg. D. Biogr. 21, 420 f. (Jacoby) und Goedeke[2] 5, 429. An sie sind die in der Trösteinsamkeit gedruckten Briefe Schillers gerichtet. Das Jahr ihrer ersten Verheiratung (nach Obigem 1793) ist nirgends angegeben.

suchte nachher den Prediger in Drakendorf. — Von Dr. gingen wir wieder nach einer kleinen 3 Stunden weit entlegenen Stadt Kahla, wo wir mit dem Prediger seine Anverwandten besuchten, es waren recht gute Leute und wir assen und tranken recht gut, indeß — wir besahen die Gegend, und die Stadt, ein Archidiakonus war besonders höflich, er führte uns weit herum und zeigte uns alle Merkwürdigkeiten. — Am andern Morgen gingen wir nach Drk. zurück und Wk. war etwas kranck. — Rossel[1] ist ein Amt und Dorf und liegt 6 Stunden von Drak. über Jena, (klingt das nicht wie Hagers Geographie[2]) dorthin wollten wir nach einigen Tagen wandern, denn die Schwester des Predigers ist dort am Amtskommissair verheirathet. Wir gingen am Morgen aus, es war ziemlich trübe, aber doch hofften wir auf schön Wetter, schon vor Jena fing es an, ein wenig zu schneen, indeßen das war nur Spaß, wir gingen durch die Stadt und über den Steiger (einen ziemlich hohen Berg[3]) es war immer finstrer, der Schnee fiel immer stärker, der Weg ward immer schmutziger, ich verlohr von meinem Schuh die Sohle, wir waren ganz weiß und in sehr betrübten Umständen, so kamen wir in Krippendorf an, wir kehrten ein und wußten uns nicht recht zu helfen, weiter gehen konnten wir unmöglich und doch war kein Wagen zum fahren zu bekommen. Endlich eroberten wir noch einen 2rädrigen Karren, die dort herum sehr gewöhnlich sind und ein altes Pferd, so traten wir unsre Reise auf Stroh sitzend an, in einem höchstnärrischen Aufzug. Indessen wir waren ganz driste, wenn auch einige Leute über uns lachten, mich, mit meinem rothen Rokke mochten manche wohl für einen französischen Gefangenen halten, denn ich hörte oft so etwas ähnliches, da ich überdies so niedrig und unbequem wie angeschloßen saß. In diesem Aufzuge kamen wir selbst durch eine Stadt, (Apollostadt) wo man uns nicht wenig auslachte, indessen unsre Aufklärung half uns mit leichter Mühe darüber hinweg. Endlich kamen wir in Rossel an, das sehr angenehm aber in einer Ebene liegt, der Mann und die Frau waren charmante Leute, beide noch ziemlich jung, mit denen ich gleich recht vertraulich wurde. — Dort ist überhaupt allenthalben ein sehr freundschaftlicher und ungenirter Ton, wie ich ihn noch nirgends gefunden habe, in Kahla, Jena und Rossel, es scheint dort so Mode zu sein, schon in der zweiten Viertelstunde spaßt man mit den Leuten. — Ich amusirte mich in Rossel sehr, ob es gleich so schlechtes Wetter war und blieb, daß ich gar nicht ausgehen mochte. Der Amts C. war sehr vernünftig, wir führten gleich politische Gespräche, wie natürlich jezt allenthalben geschieht und ich thu' es auch gern, wenn ich einige Vernunft verspüre, aber auch hier (wie ich schon mehre ziemlich vernünftige Leute gefunden habe) konnte man sich keine Gleichheit dencken, wenn man schon mit der Freiheit so ziemlich zu Stande und im Ganzen für die Franzosen war, die meisten Leute hängen so an Nebensachen und Zufälligkeiten; alle Augenblikke verwechseln sie mit aller möglichen Inkonsequenz das Unwesentliche mit dem Wesentlichen. — Hier trafen mich

[1] Gemeint ist Nieder-Roßla bei Apolda (Tieck: Apollostadt). [2] Von Joh. Georg Hager († 1777) giebt es drei geographische Handbücher. [3] Der Steiger ist eigentlich ein Hohlweg, der nördlich von Jena nach dem Landgrafenberg hinaufführt. Die Freunde gingen über das nachmalige Schlachtfeld von 1806.



die Nachrichten von Dumouriers Niederträchtigkeit,[1] in ihm hatte also mein Argwohn nicht geirrt. Der Stolze muß nun seine Verachtung in seinem eignen Busen herumtragen, sein fehlgeschlagner Plan muß ihn fast rasend machen; mich wundert, daß man ihn nicht adelt, oder ihm einen Orden schenckt, er hat es vollkommen verdient, nur Frankreich dauert mich, daß es noch solche Kinder hat, Custine ist mir izt auch verdächtig, ich vertraue izt viel auf den braven Dampierre,[2] er hat sich schon mehrmals als Held gezeigt. — Am Abend besuchten uns die Schönen von Rossel, aber sie machten mir viel Langeweile. — Ich fand hier am folgenden Tage ganz unvermuthet die erste Ausgabe der Räuber, die ich so lange allenthalben vergeblich gesucht habe. ich habe sie aber leider nicht ganz durchlesen können, ich ward immer wieder gestört. — Am folgenden Abend versammelten sich die Damen wieder, mein Schuh war izt hergestellt, und wir gaben einen Ball in nuce, der Amtskomm. spielte uns Tänze auf seinen Flügel in einen ziemlichen grossen Saal. — Es war beschlossen am folgenden Morgen abzureisen. Es war wieder schlechtes und regnichtes Wetter, eine Beichte und Predigt aber zwang den Schuderof zurückzureisen, wir schickten also einen Bothen nach Jena um uns von dort einen Wagen zum zurückfahren zu schikken, (lassen nehmlich) am Vormittage kam noch ein sehr lustiger benachbarter Prediger hin, mit dem wieder die politischen Diskurse ihren Anfang nahmen. — Der Wagen kam Nachmittag an und zu unserm grossen Erstaunen in ihm — Mad. Mereau, die den Amtscomm. besuchte und dann mit uns nach Jena zurückfuhr. — Sie freute sich sehr, mich als Demokraten kennen zu lernen, wäre ich länger in Jena geblieben, so würde ich wohl in ihrem Hause genauer bekannt geworden sein. — Wir trancken Thee bei ihr und gingen nach Drk. zurück. — Der Prediger hatte uns versprochen, mit uns nach Gotha zu reisen, weil er dort mehrere Verwandte und Bekannte hat, wir bestellten also die Post, schafften unsre Sachen in die Stadt und gingen Morgens um 3 Uhr (ich weiß nicht an welchem Tage[3]) zu Fuß nach Jena, es war höchst abentheuerlich, die Berge ungewiß in der grauen Dämmerung schwanken zu sehn, den Himmel, der sich nach und nach wie ein erwachendes Auge aufthat, die Gegend, die immer fester und gewisser wurde, wie eine dunkle Ahndung, die sich in ein Gefühl verwandelt. — Wir fuhren über Weimar, den Schnekkenberg ausgenommen ist die Gegend bis Weimar durchaus eben und uninteressant. Wir besuchten einen Verwandten des Predigers, wo wir Kuchen assen, und sehr guten Kaffé und Wein trancken, dann durchliefen wir nur im Fluge den Stern (so heißt der schöne Garten[4] dort) und fuhren dann wieder weiter. O daß ich Göthe und

[1] Dumouriez war nach dem unglücklichen Treffen bei Neerwinden (18. März) mit dem Herzog von Koburg in Unterhandlungen getreten, um in Paris die Monarchie wiederherzustellen. Er hatte zu diesem Zwecke den Kriegsminister der Republik und vier Kommissäre des Convents verhaften lassen und an die Österreicher ausgeliefert. Am 4. April floh er selbst zu den Österreichern, da die Truppen von ihm abfielen. [2] Sechs Tage, nachdem Tieck dies schrieb, war Dampierre ein Toter. Er starb an den Folgen schwerer Verwundung. Custine wurde am 27. August desselben Jahres als angeblicher Verräter guillotiniert. [3] Etwa am 23. oder 24. April. [4] Eigentlich nur ein Teil des Parkes.

Herder nicht sehen konnte! — Göthe, der gleichsam mein Gespiel von meiner Geburt an gewesen ist, dessen Götz und Werther wir so oft zusammen gelesen haben, dessen Werke ich las als ich sie nicht verstand, in denen ich jedesmahl etwas neues entdekke, und der gleichsam erst mit mir klüger und verständiger geworden ist, — ich fuhr mit einer schmerzhaften Empfindung wieder aus dem Thor. — Unsre nächste Station war Erfurt. — Eine Stadt, von der mir seit meiner Kindheit an gewesen ist, als könnte ich nie dort sein, sie nie sehn, es lag von je in dem Klange so etwas fernes, dunkles, Abentheuerliches. — Es war mir sonderbar, als sie mit allen ihren Thürmen vor mir lag, selbst wegen des armseeligen Wenzels von Erfurt[1] (dessen Du Dich noch wohl erinnern wirst) war sie mir angenehm. — Wir kamen Nachmittag an und sollten gegen Abend wieder abreisen. Ich und Wak. durchliefen die Stadt. — Wir gingen auf den Wall spatzieren, ich hatte recht lebhaft Reisers Empfindungen, die er so treffend im 4ten Theil beschreibt,[2] die Stadt ist sehr groß und nur schwach bevölkert, der gröste Theil katholisch. Wir besuchten auch das Karthäuserkloster vor dem Thore, von dem Reiser so viel erzählt, hier sah ich, (wenn ich mich nicht irre) in meinem Leben die ersten Mönche, die kleine Kirche macht einen sehr schönen Effekt, schade, daß nicht gerade Gottesdienst war. — Die Klöster müssen durchaus nicht ausgerottet werden, hier findet der Mensch der die Welt, oder den sie von sich stößt, doch eine sichre heilige Zuflucht, wenn der Menschenhasser auch ein armseeliger, ein zum Theil verächtlicher Mensch ist (wovon ich jezt fest überzeugt bin) so lassen sich doch Situationen und Seelenstimmungen mit Körperorganisation verbunden denken, wo vielleicht der gröste Heroismus nöthig ist, um der Menschenliebe treu zu bleiben und sich und seine Selbstverachtung nicht zum Menschenhaß zu flüchten. — Wir gingen in eine andre kathol. Kirche, wo eben der Gottesdienst (ein abscheuliches Wort!) geschlossen ward, es erregte sonderbare Empfindungen, eine Menge armseeliger zu sehn, die aus Gewohnheit, aus Meinung (mir fehlen Worte, selbst blinder Instinkt ist hier wirklich noch zu viel) nach Maschinenart ihren Körper und Glieder wie am Drath zu leeren Cerimonien zogen, und doch scheint es mir wieder so schwer ganz genau die Gränze zwischen der bedeutungslosen und bedeutenden Ceremonie zu finden, — die kathol. hat wirklich so viel schönes, seelenerhebendes, — sie könnte auch auf gebildete Geister noch immer viel wirken, — aber izt schlägt sie (wie unsre ganze Religion) alle Seelenkräfte, alle Erhabenheit nieder, gewöhnt zur Knechtschaft und ist die hassenswürdige Dienerinn des Despotismus unsrer Verfassungen, durch sie ist die Menschheit mit gesunken, statt daß sie sich durch den großen Ideal der reinen Christusmoral hat erheben sollen. — Wir musten auf die Post von 2 Uhr bis um 12 Uhr in der Nacht warten. Vorher bestiegen wir noch den Petersberg in der Stadt, auf welchem auch eine schöne Kirche[3] steht, man übersieht von dort die ganze Stadt und steigt auf vielen steinernen Treppen in die

[1] Wer das ist, weiß ich nicht. [2] Moritz, den Tieck von Berlin her genau kannte und den Wackenroder als Tiecks geistigen Zwillingsbruder bezeichnet, berichtet im 4. Teil (1790) seines „Anton Reiser" S. 95—195 über seinen zweiten, längeren Aufenthalt in Erfurt. Die Tieck vorschwebende Stelle findet sich S. 113 ff. [3] Der Dom.



Strassen hinab, die Kirche muß schon sehr alt sein, wir irrten recht in den verfallenen Kreutzgängen umher. — In der Nacht fuhren wir von dort nach Gotha, (von Jena ist übrigens über Gotha bei weitem nicht der nächste Weg nach Erlangen) am Morgen kamen wir in Gotha an. Die Stadt liegt schön, das Schloß besonders, der Ton ist äusserst gesellschaftlich, es sind dort sehr viele Gesellschaften errichtet, die ansehnlichste ist die Mohrengesellschaft, wo wir auch eingeführt wurden, uns aber etwas annuyirten, ich ließ mich verleiten, dort am andern Mittage an der table d'hote zu essen, das muste ich aber theuer bezahlen, ein verdorbener Lieutnant sprach Zeug, was ich kaum für fähig gehalten hätte, daß es über eines Sterblichen Lippen kommen könnte, er war ein so krasser Aristokrat, daß ich mich kaum ärgern konnte, ich widersprach ihm fast gar nicht, sondern lachte nur beständig und that immer, als wenn er alles nur im Scherze sagte; ich besuchte André[1] und sein Frauenzimmerinstitut, Doering[2] (einen Philologen). Loeffler[3] (einen sehr gescheidten Theologen) Becker[4] mocht' ich nicht sehn, sein Noth u. Hülfsbüchlein und seine Deutsche Zeitung haben ihn mir gewaltig verekelt, eben so wenig das Schnepfenthalsche Philantropin des trivialen Salzmann. — Dann ich in noch eine Gesellschaft, wo mir auch die Zeit lang wurde, obgleich die Leute hier gegen Fremde sehr gefällig wurde. — Schlichtegroll[5] besuchte ich, der mir die Bibliothek zeigte, sie ist klein, hat aber viele kostbare Seltenheiten, die zu gar nichts dienen, als sie den Fremden zu zeigen, das Antikenkabinet (blosse Abgüsse von Antiken) ist höchst mittelmässig. — Am dritten Tag aß ich beim hiesigen Maitres des plaisirs Mereau[6] einen Vater des Professors in Jena) sehr angenehm, ein sehr gescheidter Mann, wo ich denn doch endlich einmahl wieder von vernünftig von den Franzosen sprechen konnte und auch darüber sprechen hörte, die Franzosen sind doch meist gegen die Deutschen charmante Leute, so lebendig, schnell alles fassend und begreifend, wenn ich wieder nach Gotha komme, besuche ich diesen Mann zuerst. Hier fand ich auch nach langer Zeit wieder Stükke vom Moniteur, die mich als eine alte angenehme Bekanntschaft sehr freuten. — Von da reisten wir nach Schmalkalden. — Vorher kamen wir durch einen kleinen Theil des Thüringer Waldes, wo es noch immer etwas unsicher ist. — Es war eine äußerst schöne, abentheuerliche Gegend, lauter Berge, Wälder und Thäler, schwarzes

---

[1] Christian Karl André (1763—1821), wirksamer Volksschriftsteller, seit 1790 Leiter eines Mädcheninstituts in Gotha, das er 1794 nach Eisenach verlegte; Mitbegründer des Reichsanzeigers. Vgl. Allgem. d. Biogr. 1, 432 f. (Brückner). [2] Friedr. Wilh. Doering, Schulmann und Philolog (1756—1837), damals Direktor des Gymnasiums zu Gotha. A. a. O. 5, 289 ff (Eckstein). [3] Josias Friedr. Christian Löffler (1752—1816), trefflicher Theolog und Schulmann, 1788—1816 Generalsuperintendent in Gotha. [4] Rud. Zach. Beckers, des bekannten, für die Aufklärung unermüdlich thätigen Philanthropen, Not- und Hülfsbüchlein für Bauersleute erschien 1788 f., sein Not- und Hülfsbüchlein für kathol. Landleute 1791, seine Deutsche (zuerst Dessauische) Zeitung für die Jugend seit 1782. Vielleicht ist auch der von ihm redigirte Anzeiger der Deutschen (s. 1793 Reichsanzeiger) gemeint. [5] Adolf Heinr. Friedr. Schlichtegroll (1765—1822), der bekannte Herausgeber des Nekrologs der Deutschen. Vgl. A. D. Biogr. 31, 484—87. [6] Über ihn enthalten meine Hülfsmittel nichts.



Grün, wild und einsam durcheinandergeworfen, wie ich mir Thüringen immer gedacht habe, hier fängt schon eine fatale Sprache an, die ich gar nicht verstehe und wo die Leute mich auch nicht verstehn. — Von da nach Coburg, die Vestung liegt schön. — Zu Bamberg hatte ich wieder Empfindungen, die ich als Kind bei den Scenen in Götz von Berlichingen hatte, die dort spielen. — Von da nach Erlangen. Es ist sehr schlecht Wetter gewesen, ich habe die hiesigen Gegenden noch nicht sehen können.

In Gotha ging ich noch in den elegantesten Zirkel, den es dort giebt, in die sogenannte Theegesellschaft. — Hier sah ich den faden Bibliothekar Reichardt,[1] er ist ganz so wie ich ihn mir gedacht hatte, gemein, affektirt, französische Leichtigkeit und schaales Wesen, auch Gottern sprach ich und sehr viele äusserst artiger und hübsche Damen.

In Erlangen habe ich mehr Besuche gemacht, Harles,[2] ein alter geschwätziger Mann, Ammon,[3] sehr vernünftig, Mehmel,[4] affektirt, Beier,[5] verflixt, Hänlein,[6] recht gut, **Marc**,[7] sehr vernünftig, **Meusel**,[8] sehr höflich, — und mehrere.

Und hier hast du nun einen ziemlich lang geschwätzvollen Brief. Gesund bin ich u. Wak. Wir lassen beide grüssen an dich und meine lieben Eltern. — Solltest du meinem lieben Bernhardi sehn so sag ihm meinen recht herzl. Gruß, auch Seidel[9] u. Rambach laß durch ihn grüssen. —

Das Tagebuch meiner Reise ist eben so weitläuftig u. unwichtig wie das der preussischen Armee bei Mainz, nur mit dem Unterschiede, daß ich nicht so viel gelogen habe und daß es dich doch etwas mehr interessiren wird.

Grüsse auch Peter u. den Künstler,[10] auch ja nach Golzow,[11] wenn du dorthin schreibst — oder gehst.

Dein Bruder

Erln. Tieck.

2. May 93.

P. S. Vergiß ja den Gruß an Bernhardi nicht. — Oder — gieb ihm, wenn du willst, den ganzen Brief, wenn er auch unintereſſant ist, so legt seine Freundschaft für mich vielleicht einiges Interesse hinein. — Bleibe gesund, schreibe!

---

[1] Heinrich August Ottokar R. (1751—1828), unermüdlicher Vielschreiber, seit 1771 in Gotha, damals Bibliothekar des Herzogs. Von ihm z. B. der Theaterkalender, die Bibliothek der Romane. Er war Gegner der Revolution und hat sich später um die deutsche Sache verdient gemacht. Vgl. A. D. Biogr. 27, 625—28 (Schumann). [2] Gottlieb Christoph Harles (später Harleß) Litterarhistoriker und Philolog, damals übrigens erst 55 J. alt. [3] Der berühmte Theolog und Kanzelredner. [4] Gottlieb Ernst August M. (1761—1840), seit 1791 in Erlangen, Kantianer. [5] Albrecht Bayer († 1818), Philolog und Theolog. Vgl. Köpke 1, 158, wo Breyer gedruckt ist; es gab einen Philosophen des letztern Namens in Erlangen, der aber schwerlich gemeint sein kann. [6] Heinrich Karl Alexander H. (1762—1829), ausgezeichneter theologischer Dozent und Kanzelredner, seit 1789 in Erlangen. [7] Mir nicht bekannt. [8] Joh. Georg M., der berühmte Herausgeber des Gelehrten Deutschlands, seit 1780 in Erlangen. [9] Früherer Lehrer Tiecks. Vgl. Köpke 1, 122. [10] Tiecks Bruder Christian Friedrich, der später berühmte Bildhauer. Wer Peter ist, weiß ich nicht. [11] Dorf in der Mitte zwischen Brandenburg und Belzig. Hier lebten Verwandte Tiecks von mütterlicher Seite, insbesondere der Schmiedemeister Schale, ein Mutterbruder Tiecks.

In dem langen Briefe, den die Assing aus Varnhagens Nachlasse (Briefe 1, S. 191 ff.) 1867 mitgeteilt hat, schreibt Tieck — etwa zu Anfang des Juli 1793 — aus Erlangen an Bernhardi: „Ich weiß nicht, ob meine Schwester Ihnen einen Brief von mir gezeigt hat, worin ich ihr ganz kurz meine Reise von Berlin hieher erzählte, ich hatte es ihr im Briefe wenigstens aufgetragen." Der hier erwähnte Brief ist der oben buchstabengetreu mit allen Schreibfehlern abgedruckte. Das Original, 20 eng beschriebene Seiten in Klein-Oktav umfassend, gehört mit anderen Briefen Tiecks an seine Schwester Sophie der königlichen Bibliothek zu Dresden, deren Direktor, Herr Professor Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld, mir mit seiner vielgerühmten Liebenswürdigkeit dieselben zur Abschrift auf längere Zeit überlassen hat. Daß das bis jetzt nicht veröffentlichte Schreiben gedruckt zu werden verdient, wird wohl nicht zweifelhaft erscheinen, auch wenn man von der verhältnismäßigen Seltenheit Tieckscher Briefe überhaupt absieht; denn kann er sich auch mit jenem an Bernhardi an Ausführlichkeit und Lebendigkeit der Darstellung nicht messen, wird namentlich gegen das Ende hin der Bericht dürftig und fragmentarisch, so ist doch des Interessanten und Lehrreichen mancherlei darin enthalten. Die politischen und sozialen Anschauungen des zwanzigjährigen Studenten sind bei aller Unreife für die Zeit charakteristisch. Man sieht — was freilich längst bekannt ist —, daß sie selbst von Predigern, Professoren, Amtskommissären und anderen würdigen Personen geteilt wurden. Für Tiecks Bildungsgeschichte ist ferner das zur Schau getragene Bewußtsein der Aufgeklärtheit nicht minder von Belang als das fast den Romantiker vorausverkündende Raisonnement über die Berechtigung der Klöster. Die Anerkennung, die der Briefschreiber den thüringischen Verhältnissen zwischen Fürsten und Volk spendet, gewinnt dadurch eine gewisse geschichtliche Bedeutung, daß er hier natürlich das allgemeine Urteil des Volkes wiedergiebt. Nicht ohne Interesse sind ferner einige Sprachfehler und dialektische Formen wie „schnubbete", „driste" u. a. Auch der literarische Kleinkrämer geht nicht ganz leer aus: das Datum der Abreise von Berlin läßt sich nun sicher angeben, ebenso der Druckort der Erzählung „Das grüne Band" und das Jahr der ersten Verheiratung Sophie Mereaus. Wichtiger wird manchem indes Tiecks feines Urteil über diese Dame sein, sowie seine freilich oft recht

altklugen und dreisten Bemerkungen über allerlei Berühmtheiten der Zeit und der zwanglose Verkehr, den diese überall dem Zwanzigjährigen gestatten. Auf einem tieferen Hintergrunde aber hebt sich der Brief ab, wenn man erwägt, wie wichtig die hier geschilderte Reise in ihren Folgen geworden ist. Ahnungslos reisen die Freunde gleichsam einem Wendepunkte ihres inneren Lebens entgegen, der für die ganze deutsche Geistesgeschichte bedeutsam werden sollte. Von Erlangen aus haben Tieck und Wackenroder das alte Nürnberg wiederentdeckt, und diese Entdeckung hat, wie bekannt, in der deutschen Poesie, Kunst und Wissenschaft reiche und eigentümliche Früchte getragen.

Goethe und Beethoven.

Von Rudolf Koegel
(Basel).

Als Beethoven aus dem Knabenalter in die Jünglingsjahre eintrat, in jene Entwicklungsperiode, wo das Gemütsleben sich vertieft und das empfängliche Herz sich allen Eindrücken, die in den Bereich des Idealen fallen, gern und willig öffnet, war Deutschland, ja das gebildete Europa erfüllt von Goethes Dichterruhm, den er sich gleich durch seine ersten künstlerischen Großthaten, Götz und Werther, fast spielend errungen hatte. Diese Werke, und außer ihnen noch eine lange Reihe von Kleineren, hatten ihn mit einem Schlage zum ersten deutschen Dichter erhoben. Wie stark die Nachfrage nach 'D. Goethens Schriften' rasch auch im großen Publikum ward, läßt sich daraus schließen, daß sie schon in den Jahren 1775—79 ein spekulativer Berliner Buchhändler auf eigene Hand in vier größtenteils mehrfach aufgelegten Bänden zu sammeln unternahm.

Neben Goethe, der seit Ende des Jahres 1775 seiner Kunst scheinbar entfremdet als Freund des jungen, edlen Herzogs Karl August und als dessen staatsmännischer Berater in Weimar lebte, war als neuer Heros auf dem deutschen Parnaß seit 1781 Schiller erschienen. Aber von seinen 'Räubern', so ungeheuer auch das Aufsehen war, das sie überall machten, nahm man in Goethes Kreise kaum Notiz. Herder hatte sie noch im Jahre 1787, als Schiller ihn in Weimar besuchte, nicht gelesen, und Goethe sah in Karl Moor und dessen Genossen nur eine 'ekelhafte Nachahmung' seiner Vagabunden in der Claudine (Briefe 7, 168). Vom Fiesko (1783) und Kabale und Liebe (1784) ist nirgends die Rede. Wir begreifen Goethes Abneigung gegen diese Dramen des wiedererwachten

Sturmes und Dranges. Sie setzten eine Kunstrichtung fort, die er nicht nur selbst endgültig verlassen hatte, sondern die er überhaupt überwunden glaubte, und sie mochten ihn daher wie Geister anmuten, an deren beängstigender Gegenwart er Schuld war, ohne daß er gegenüber dem Beifallsjubel der Nation die Macht besaß, sie zu bannen. Die deutsche Jugend der achtziger Jahre begeisterte sich an diesen weniger formschönen, als hinreißenden, von urwüchsiger Leidenschaft durchglühten Schöpfungen, ohne von der Mißbilligung des gleichfalls hochverehrten weimarischen Dichters etwas zu ahnen, und leitete den Geist, der darin zur Erscheinung kam, in ihre eigenen künstlerischen Produkte über.

Während der fast zweijährigen Periode, die Goethe in Italien durchlebte, kam der Umschwung seines künstlerischen Ideals völlig zum Abschluß. Begonnen hatte er schon in Weimar: dafür ist die Iphigenie von 1779 Zeuge, der das herrliche Elpenorbruchstück und die leider verlorenen zwei Akte des ältesten Tasso folgten. Auch an der Form und Haltung seiner lyrischen Produkte läßt sich beobachten, daß die Antike schon vor der italienischen Reise Macht über ihn gewonnen hatte. Angesichts der höchsten Meisterwerke der antiken Plastik und der italienischen Malerei offenbarte sich ihm in Rom zum zweiten Male die Wahrheit des Winkelmann-Öserischen Satzes, daß das Ideal der Schönheit Einfalt und Stille sei. Vor der stillen Größe und reinen Schönheit der Juno Ludovisi oder des Apoll von Belvedere schwand ihm der letzte Rest von Begeisterung für die deutsche Kunst Erwins von Steinbach und des großen englischen Dramatikers aus der Seele. Die Werke seiner Jugendzeit wurden ihm fremd. Selbst der Faust blieb liegen und mußte 1790 als Bruchstück in die Welt gehen.

Die Kluft, die den Dichter von der Nation trennte, die ihre Liebe immer noch dem Götz und dem Werther zuwandte, seit 1788 auch noch dem früh begonnenen, in Italien endlich doch noch glücklich vollendeten Egmont, wurde dadurch nicht überbrückt, daß er die Welt mit einer Reihe von Werken beschenkte, die zwar vom höchsten Kunstwerte waren, aber nicht die Eigenschaften besaßen, um das Herz des Volkes schnell zu gewinnen. Sie erschienen, verglichen mit dem Götz, dem Egmont und mit Schillers ersten Dramen, wie das Mädchen aus der Fremde. 'Beseligend war ihre Nähe, und alle Herzen wurden weit, doch eine Würde, eine

Höhe entfernte die Vertraulichkeit'. Schon Tasso berührte neu und fremdartig, wie viel mehr die Werke in antiken Versmaßen, die römischen Elegien, Alexis und Dora, Euphrosyne, ja selbst Hermann nnd Dorothea.

Wenn man das Verhältnis Beethovens zu Goethe aus dem richtigen historischen Gesichtspunkte betrachten will und den Schlüssel sucht für den eigentümlichen, wenig befriedigenden Verlauf desselben, so muß man sich den Irrtum lebhaft vergegenwärtigen, in dem sich ein großer Teil des gebildeten Deutschlands um die Wende des Jahrhunderts über den Dichter befand. Mit den seit der Rückkehr aus Italien verfaßten Werken hatten sich nur die Besten näher befreundet. Die große Masse las nach wie vor den Götz und den Werther, und stellte sich den Dichter persönlich als den begeisterten Träger der Ideen vor, die diese Jugendwerke durchströmen. Man wußte nicht, daß er inzwischen als Künstler eine totale Wiedergeburt erfahren hatte, und daß er auch als Mensch ein völlig anderer geworden war. Auch Beethoven, der wohl in dem geistreich angeregten Kreise der Familie von Breuning, in die er als 16- oder 17jähriger Jüngling Eingang fand, zuerst auf Goethes Werke hingewiesen wurde, war in dieser falschen Vorstellung über den Dichter befangen, und die Enttäuschung konnte nicht ausbleiben, als er ihn persönlich kennen lernte. Daher das scharfe Urteil in dem unten anzuführenden Briefe an Breitkopf & Härtel. Goethe andererseits konnte sich durch die Persönlichkeit Beethovens unmöglich angezogen fühlen. Gewohnt sich gesellig in den strengsten Formen zu bewegen, mußte er an dem bewußt formlosen, oft an Rücksichtslosigkeit streifenden Wesen Beethovens notwendig Anstoß nehmen. Ob er auch gefühlt hat, daß sich in der Musik Beethovens gewissermaßen die Sturm- und Drangzeit, die soweit hinter ihm lag, vermittelt durch die Romantik fortsetze, lasse ich dahingestellt, da er nicht eigentlich musikalisch war; aber das steht fest, daß ihm die Art von Beethovens Musik, die viel mehr nordisch-germanische Elemente als südlich-antikisierende enthält, niemals zugesagt hat. Der Goethe unseres Jahrhunderts und Beethoven waren zu heterogene Naturen, als daß sie trotz dem besten Willen von beiden Seiten hätten längere Zeit Hand in Hand gehen können.

Soviel im allgemeinen. Indem wir uns nun dazu wenden, die Beziehungen Beethovens zu Goethe im einzelnen zu verfolgen, wollen wir

zunächst aus dem eigenen Munde des großen Tonmeisters hören, wie tiefgehend und dauernd die Verehrung war, die er für den weimarischen Dichterfürsten empfand. Er teilt diese Verehrung mit der romantischen Schule, mit deren Geiste und Bestrebungen die Richtung, die seine eigene Kunst einschlug, in enger Verwandtschaft steht. Darum haben ihn auch die Romantiker, vor allem Bettine, am frühesten in seiner Eigenart verstanden und seine Größe erkannt.

„Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in Ihren unsterblichen nie veraltenden Werken“ beginnt Beethoven am 8. Februar 1823 jenes herrliche Schreiben an den Dichter, das unten vollständig mitgeteilt werden wird. „Die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den einzigen unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben“, heißt es an einer anderen Stelle desselben Briefes. Er stellt in Aussicht, wieder mehrere von Goethes „immer einzig bleibenden Gedichte“ in Töne bringen zu wollen. In dem ersten Briefe an Goethe vom 12. April 1812 (wir werden auch diesen weiter unten vollständig kennen lernen) bekennt er, dem Dichter nur „mit der größten Ehrerbietung, mit einem unaussprechlichen tiefen Gefühl für seine herrlichen Schöpfungen“ nahen zu können und spricht in den wärmsten Ausdrücken von dem „herrlichen Egmont“. In einem wenige Monate früher geschriebenen Briefe an Bettine bittet er die Adressatin, wenn sie an Goethe von ihm schreibe solle sie „alle die Worte aussuchen, die ihm seine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken“ könnten, und bezeugt seine Liebe zu dessen Dichtungen, die ihn glücklich machten. „Wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?“ Als ihn 1822 Friedrich Rochlitz besuchte (Für Freunde der Tonkunst Band 4, Leipzig 1832, S. 355 ff.), kam das Gespräch auch auf den „großen Goethe“. Mit Freuden erinnerte sich Beethoven der Begegnung mit ihm im Jahre 1812. „Ich war damals noch nicht so taub wie jetzt, aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Was hat er an mir gethan! ... Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Totschlagen hätt ich mich für ihn lassen, und zehnmal ... Seitdem lese ich im Goethe alle Tage, wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir totgemacht. Mit diesem habe ich mich jahrelang getragen, wenn ich spazieren

ging und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer Maestoso, Des-dur, nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da riet ich doch so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun wenigstens klingts immer gut ... Aber der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben[1]. Darum läßt er sich auch komponieren. Es läßt sich keiner so komponieren wie er." Als 1819 der westöstliche Divan erschien, kaufte er sich sogleich die Wien-Stuttgarter Ausgabe und studierte das lyrische Alterswerk Goethes eifrig durch. Das Exemplar, das er benutzte, ist noch vorhanden. Er hat sich mit Bleistift diejenigen Stellen angestrichen, die ihn interessierten; sie sind ausgezogen von Ludwig Nohl, Beethovens Brevier, Leipzig 1870 S. 75 ff. Im Faust, den Beethoven gewiß erst 1808 kennen gelernt hat, scheint ihn die Scene in Auerbachs Keller besonders interessiert zu haben; denn er liebte das Derbe, Naturwüchsige wie im Leben so auch in der Poesie. Das läßt sich nicht nur aus der Komposition des Flohliedes (in Op. 75, 1810) schließen, sondern auch aus mehrfachen Anspielungen, die in Briefen vorkommen. So schreibt er z. B. 1823, indem er sich auch in der Tonart die Frosch, Brander und Konsorten zum Muster nimmt (Nohl, Beethovens Briefe 1,233): „Sollte Diabelli hier seinen gewöhnlichen Flegel machen, so werde ich ihm persönlich eine Baßarie in seinem Gewölbe [Diabelli war Musikalienhändler] vorsingen, daß das Gewölbe wie der Graben davon erschallen

[1] Memento mori! gibt's genug,
Mag sie nicht hererzählen;
Warum sollt' ich im Lebensflug
Dich mit der Gränze quälen!
Drum, als ein alter Knasterbart,
Empfehl' ich dir docendo:
Mein theurer Freund, nach deiner Art,
Nur vivere memento!
Goethes Werke, Weimar. Ausgabe, 4, 134.

Den rechten Lebensfaden
Spinnt einer, der lebt und leben läßt,
Er drille zu, er zwirne fest,
Der liebe Gott wird weisen.
Ebenda 3, 109.

sollen". Und 1825 (Nohl Briefe 2,277): „Der Höllenhund [so nannte er mit derbem Scherze die Musikalienhändler] in Leipzig kann warten und sich derweilen mit Mephistopheles, dem Redakteur der Leipziger Musikalischen Zeitung [d. i. der oben erwähnte Friedrich Rochlitz], in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letzteren nächstens Belzebub, der oberste der Teufel, bei den Ohren nehmen wird". Von den Kompositionen Goethischer Werke wird später die Rede sein. Erwähnt sei hier nur noch, daß er 1809 einer befreundeten Dame Goethes Wilhelm Meister neben Schlegels Shakspeareübersetzung zum Lesen empfiehlt (Nohl Briefe 1, 65).[1] Sehr merkwürdig ist, daß Beethoven nirgends Werthers Leiden erwähnt. Und doch ist nichts sicherer, als daß er diesen Roman wie alle seine Zeitgenossen gekannt, ja völlig in sich aufgenommen hat. Ich will dafür weniger seine musikalischen Werke als Zeugen anführen, obwohl der Kenner weiß, wie sehr sich viele derselben in der Grundstimmung mit Werther berühren. Klingen sei doch dem, der in ihrer Seele zu lesen weiß, vernehmlich genug wie Ausbrüche einer tiefen Verstimmung über das Bestehende und eines leidenschaftlichen Dranges nach einer höheren, besseren Welt. Man denke beispielsweise an Klaviersonaten wie die pathétique, Cis-moll, F-moll oder an die Symphonien in C-moll und D-moll. Aber seine schriftlichen Aufzeichnungen reden für den Laien eine deutlichere Sprache. Wer den Werther kennt, wird mir zugeben, daß Stücke wie das sog. Heiligenstädter Testament (Briefe 1, 37 ff.) vom 6. Oktober 1802 oder die Briefe an die „unsterbliche Geliebte" (worunter wahrscheinlich die Gräfin Therese Brunswick zu verstehen ist) vom Juli 1806 durch ihren Inhalt wie durch ihre Sprache Goethes Werk voraussetzen. Eine Stelle des Heiligenstädter Schreibens klingt so deutlich an den Roman an, daß

[1] Bei aller Verehrung für Goethe war er diesem Dichter doch nicht einseitig zugethan. Daß er Klopstock viel gelesen hat, haben wir gesehen. Eine Ausgabe von Wieland läßt er sich von Breitkopf & Härtel schicken (Brief vom 19. Oktober 1809 ungedruckt, von den Besitzern nebst einer Reihe von anderen interessanten Briefstellen, die im folgenden mitzuteilen sind, durch Herrn Dr. L. Volkmann beigesteuert). Und indem er sich am 8. August 1809 (Briefe 2, 46) von derselben Handlung eine Ausgabe von Goethes und Schillers vollständigen Werken erbittet, spricht er sich, fast wie Werther, folgendermaßen aus: 'Die zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter so wie Ossian, Homer, welchen letztern ich leider nur in Übersetzungen lesen kann'. Sein öfter zu erwähnendes Notizbuch von 1812—18 ist voll von homerischen Citaten.



jeder Zweifel verschwindet. Es ist der Anfang der Nachschrift (Briefe 1, 40): „Ja die geliebte Hoffnung . . . sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürr geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden". Wem fällt da nicht der Anfang des Briefes vom 4. September im zweiten Buche des Werther ein: „Ja es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb, und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen" u. s. w. Diese Übereinstimmmnng beweist zugleich, daß er den Roman in der neuen Bearbeitung von 1787 kannte, denn in der ersten Ausgabe fehlte der genannte Brief noch. Sogar bis zum Gedanken an Selbstmord hat sich die Wertherstimmung in ihm zeitweise gesteigert: „Solche Ereignisse [demütigende Erfahrungen wegen der Abnahme seines Gehörs] brachten mich nahe an Verzweiflung, und es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte" (Briefe 1, 39). Und am 2. Mai 1810 schreibt er an Wegeler (ebend. 69): „Ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet". Von der Gesellschaft zurückgestoßen, kehrt er wie Werther in sich selbst zurück und findet dort eine Welt: „So sei es denn, für dich armer Beethoven gibt es kein Glück von außen, du mußt dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde", schreibt er an v. Gleichenstein um 1808 (Br. 2, 27). Innerlich verwandt mit dieser Äußerung ist eine andere in einem Briefe an seine Berliner Freundin Amalie Sebald vom 16. September 1812, ebend. S. 64: „Die Leute sagen nichts, es sind nur Leute; sie sehen sich meistens in andern nur selbst und das ist eben nichts; fort damit, das Gute, Schöne braucht keine Leute. Es ist ohne alle andere Beihülfe da und das scheint denn doch der Grund unseres

Zusammenhaltes zu sein". Und ähnliches sagt er einem Freunde (ebend. S. 97): „Verdrießlich über vieles, empfindlicher als alle andern Menschen und mit der Plage meines Gehörs finde ich oft im Umgange anderer Menschen nur Schmerzen". Wie tief die innere Verstimmung und Wertherische Selbstquälerei in ihm Wurzel geschlagen hatte, lehrt eine Stelle des Notizbuches der Jahre 1812—18 (herausgeg. von Nohl, die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart Wien 1871 S. 52 ff.) S. 67, die den Neffen, diese nie versiegende Quelle seines Leides betrifft: „Gott helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen. Erhöre mein Flehen, doch für die Zukunft nur mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends sich jetzt eine Möglichkeit dahin zeigt. O hartes Geschick, o grausames Verhängniß! Nein nein, mein unglücklicher Zustand endet nie". Und ungefähr gleichzeitig (25. August 1817) schreibt er an Frau Streicher, die Gattin des bekannten Wiener Pianofortefabrikanten und Jugendfreundes Schillers: „Was es für ein Gefühl ist, ohne Pflege, ohne Freunde, ohne Alles sich selbst überlassen leidend zubringen zu müssen, das kann man nur selbst erfahren" (Briefe 2, 144). An einer anderen Stelle erklingen auch die wohlbekannten Töne der elegisch-romantischen Naturschwärmerei Werthers (an Frau Streicher 30. Juli 1817, Briefe 1, 180 = 2, 137): „Kommen Sie an die alten Ruinen [in Baden bei Wien], so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt; durchirren Sie die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet, oder, wie man sagt, komponiert".

Wie verhielt sich nun Goethe dem jungen aufstrebenden Komponisten gegenüber? Wer aus den Briefen an Kayser, J. F. Reichardt u. a. sowie aus der Korrespondenz mit Zelter die Grenzen kennt, in welche Goethes Interesse für Musik zeitlebens gebannt blieb, wird hier von vornherein nicht zu viel erwarten. Von allen Künsten war die Musik diejenige, für die Goethe am wenigsten veranlagt war. Er spielte zwar in seiner Jugend ein wenig Cello, er hörte gern Musik, besonders Lieder aus schönem Munde, in seine Briefe flicht er hie und da Sentenzen ein, die beweisen, daß Musik auf seine Seele nicht ohne Wirkung blieb, z. B. „Wie eine süße Melodie uns in die Höhe hebt, unseren Sorgen und Schmerzen eine weiche Wolke unterbaut, so ist mir dein Wesen und deine Liebe"

(an Frau v. Stein 25. August 1782, Briefe 6, 45); „Sie ist wie eine Septime die das Ohr nach dem Akkorde verlangen macht“ (von der Imhof, an Frau v. Stein 10. Oktober 1785, Briefe 7, 107); „Wie die Musik nichts ist ohne menschliche Stimme, so wäre mein Leben nichts ohne Deine Liebe“ (an Frau v. Stein, Briefe 7, 277); er interessierte sich für Gluck, dessen Kompositionen der Klopstockischen Gedichte, die er in einen musikalischen Rhythmus gezaubert hatte, ihm merkwürdig waren (Briefe 7, 165), — aber lebhafter wird sein Anteil an der Tonkunst nur da, wo es sich um die Komposition seiner eigenen Werke, namentlich seiner Singspiele und der opernhaften Stellen in einigen der großen Dramen handelt. Und hier verlangt er vom Komponisten, daß er sich den Intentionen des Dichters in allen Stücken anpasse, ja daß er auf jede Selbständigkeit verzichte. Er gestand der Musik seinen Texten gegenüber prinzipiell nur eine dienende Stellung zu, darum war ihm die Losung in allen das Singspiel und das Lied betreffenden Fragen „je einfacher, desto besser“. Aber es entging ihm, wie nahe die Einfachheit, die er begehrte, an Trivialität grenzte, und wie minderwertig ein Künstler sein mußte, der sich ohne Sträuben so als untergeordnetes Werkzeug gebrauchen ließ. In der That ist der Komponist, den er in den 80er Jahren, als er die meisten Singspiele schrieb, besonders für seine Zwecke geeignet fand, der Frankfurter Philipp Christoph Kayser heute völlig vergessen, und auch von Reichardts und Zelters Kompositionen redet niemand mehr. Damit hängt auch seine Geringschätzung der Musiker überhaupt zusammen, die er selbst seinem Kayser nicht verhehlt, in einem Briefe vom 22. Dezember 1785 (Briefe 7, 145): „Die Musici gelten bei mir am wenigsten. Es ist nichts beschränkter als ein mittelmäßiger Artiste. Besonders ein Musicus der nur ausführen sollte und verführt wird selbst zu komponiren, doch sind sie das nächste Publikum und nicht zu verachten“. Dem freieren Fluge, den die Oper mit Mozart nahm, vermochte er anfangs nur mit Mühe zu folgen. Als im Herbst 1785 Mozarts Entführung zum ersten Male in Weimar aufgeführt wurde, wollte ihm die Musik nicht ein, aus der zweiten Aufführung ging er gar hinaus, und erst als sie das Stück, angefeuert durch den ungeteilten Beifall des Publikums, zum fünften Male und nun besser gaben, begriff er, indem er von dem schlechten Texte abstrahierte, die Differenz seines Urteiles von dem Eindrucke aufs Publikum, und

wußte woran er sei: Briefe 7, 143. Später sah er freilich, vom Urteile der Welt belehrt, in Mozart eine Erscheinung, die immer unbegreiflich bleibe, und er verfehlte nicht leicht eine Aufführung von dessen Opern. Die Tagebücher verzeichnen von 1801—12 vier Aufführungen der Zauberflöte, ebensoviele von Figaros Hochzeit, drei von der Entführung, zwei von Don Juan und je eine von Cosi fan tutte und Titus. Auch das Requiem hat er gehört. Nachdem einmal das Eis gebrochen war, gefielen ihm auch andere Opern der modernen Richtung, namentlich Cherubinis Wasserträger, dessen Aufführung er von 1803—12 nicht weniger als neunmal beigewohnt hat. Auch von Rossinis Barbier von Sevilla und Méhuls Joseph hat er nach den Tagebüchern Notiz genommen. Von größeren Chorwerken gedenken die Tagebücher noch der Schöpfung und der Jahreszeiten von Haydn.

Man sieht, daß es einzig Vokalwerke sind, die der Dichter in den Kreis seiner Interessen zieht. Von einer Symphonie oder einer Sonate oder gar einem Quartett ist nirgends die Rede. Es ist zwar nicht zu bezweifeln, daß er vieles derart bei Hofkonzerten und im eigenen Hause gehört hat, da alle hervorragenden Künstler, die Weimar besuchten, bei ihm vorsprachen, aber einen stärkeren Eindruck muß ihm keines der ihm bekannt gewordenen Instrumentalwerke gemacht haben, denn die Tagebücher, in die er sonst alles ihm Merkwürdige einträgt, schweigen darüber völlig. Wie hätte er also an Beethovens aufsteigender Größe besonderen Anteil nehmen sollen? Was Beethoven von 1799 an, wo die Sonate pathétique, sein erstes wirklich populär gewordenes Werk, erschien, bis zu dem Zeitpunkte geschrieben hat, wo Bettine auf eine persönliche Annäherung zwischen den beiden großen Männern hinzuwirken begann, gehört ja zum weitaus größten Teile den verschiedenen Gattungen der Instrumentalmusik an, ich nenne nur beispielsweise das Septett 1800, die sog. Mondscheinsonate 1801, die beiden Violinromanzen und die D-dur Symphonie 1802, die Kreutzersonate 1803, die heroische Symphonie 1803—4, die sog. Appassionata 1804, die dem Grafen Waldstein gewidmete Klaviersonate in C-dur 1805, die B-dur-Symphonie, das Violinkonzert und das Klavierkonzert in G-dur 1806, die gewaltige C-moll-Symphonie und die Pastorale 1808, das Es-dur-Konzert (das freilich über Wien nicht hinausdrang) und das Es-dur-Quartett op. 74 1809. Nur der Fidelio, der 1804—5 komponiert ist,

hätte Goethes Aufmerksamkeit in höherem Grade in Anspruch nehmen können. Aber man kennt die eigentümlichen Schicksale dieser Oper. Sie gefiel in ihrer ursprünglichen Form selbst in Wien nicht, und auch eine teilweise Überarbeitung hatte noch nicht den gewünschten Erfolg. Der Komponist zog das Werk zurück und verschloß es wieder in sein Pult. Da die Verhandlungen mit Berlin und Prag wegen einer Aufführung der Oper zu keinem Resultate führten, und man auch in Wien darauf zunächst nicht zurückkam, so geriet sie ganz in Vergessenheit. Erst 1814 sollte ihre Auferstehung erfolgen und nun erst begann ihr Siegeslauf über die Bühnen Deutschlands. Natürlich wurde sie auch in Weimar aufgeführt und nun verfehlte auch Goethe nicht, sie zu hören. Sein Urteil darüber ist nicht bekannt. Ob die „Scene von Beethoven", die eine Demoiselle Häßler laut Tagebuch am 13. Oktober 1807 in Goethes Hause vorgetragen hat, etwa die große Lenoren-Arie „Komm Hoffnung, laß den letzten Stern" gewesen ist, läßt sich nicht ermitteln. Es ist dies übrigens die früheste Erwähnung Beethovens in Goethes Tagebüchern und den Briefen, soweit die letzteren bis jetzt bekannt sind.

So standen die Dinge, als die ebenso schwärmerische als geschäftige Bettine Brentano, das „Kind" des berühmten erdichteten Briefwechsels mit Goethe, im Frühjahr 1810 nach Wien ging, um dort der Familie ihres Bruders Franz einen Besuch abzustatten. Dieser hatte seiner Gattin zu Liebe, einer geborenen v. Birkenstock, seinen Wohnsitz vorübergehend von Frankfurt nach Wien verlegt. In dem Birkenstockischen Hause verkehrte Beethoven schon seit längerer Zeit und so konnte es nicht ausbleiben, daß er auch bald in freundschaftliche Beziehung zu der Familie des Schwiegersohnes trat. Ein äußerliches Zeugnis dafür ist die Widmung der schönen Klaviersonate in E-dur op. 109 an die Tochter des Hauses, die wie die Großmutter, Goethes Freundin der Wertherzeit, Maximiliane hieß. Daß die für Musik äußerst empfängliche und für Beethoven zweifellos lange schon begeisterte Bettine es nicht erwarten konnte, bis sie den angebeteten Meister von Angesicht zu Angesicht sehen durfte, glauben wir ihr gern. Sie erzählt an einer bekannten Stelle des erwähnten Buches, daß sie ihn allein in einer seiner drei Wohnungen drei Stockwerke hoch aufgesucht habe. Wegen seiner Menschenscheu habe man Bedenken getragen, sie zu ihm zu führen. Unangemeldet sei sie

eingetreten und habe ihn am Klaviere sitzend gefunden. Als sie ihm ihren Namen genannt, der ihm ja bekannt sein mußte, habe er sie mit großer Freundlichkeit empfangen und habe ihr sogleich einige neu komponierte Goethische Lieder vorgesungen, „Kennst du das Land wo die Citronen blühn“ [aus op. 75] und „Trocknet nicht, trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe“ [aus op. 83]. Dann habe er sie nach Hause begleitet, sei aber in seiner Zerstreuung mit in das Brentanosche Haus eingetreten, wo sich gerade eine geladene Gesellschaft versammelt hatte. „Nach Tisch setzte er sich unaufgefordert ans Instrument und spielte lang und wunderbar, sein Stolz fermentierte zugleich mit seinem Genie; in solcher Aufregung erzeugt sein Geist das Unbegreifliche und seine Finger leisten das Unmögliche“. Seitdem komme er alle Tage oder sie gehe zu ihm, sie vergesse alles andere über seiner Gesellschaft. Bei einem Spaziergaage äußerte er sich, so erzählt sie weiter, über den Wohllaut der Sprache in Goethes Gedichten: „Goethes Gedichte behaupten nicht allein durch den Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimniß der Harmonien schon in sich trägt. Da muß ich denn von dem Brennpunkte der Begeisterung die Melodie nach allen Seiten hin ausladen, ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahin fliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden, bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen, und im letzten Augenblick da triumphire ich über den ersten musikalischen Gedanken, sehn Sie, das ist eine Symphonie; ja, Musik ist so recht die Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen. Ich möchte mit Goethe hierüber sprechen, ob der mich verstehen würde?“ Die Stelle und ihre Fortsetzung ist deshalb interessant, weil sie, wie es scheint, eine Rechtfertigung der Weise, wie Beethoven Lieder zu komponieren pflegte, gegen die von Goethe dagegen erhobenen Einwürfe ist. Denn er mochte, wie schon oben angedeutet ist, von der symphonischen Art der Begleitung, die sich der Absicht des Dichters nicht einfach unterordnet, sondern darüber hinausgeht und die Subjektivität des Komponisten frei zur Geltung bringt, nichts wissen. Wir werden noch mehr davon hören. Bettinas Auseinandersetzung, der

immerhin Beethovensche Gedanken zu Grunde liegen mögen, wäre im Mai 1810, wo sie den Bericht an Goethe geschickt haben will, noch nicht zeitgemäß gewesen, denn damals waren ja die Beethovenschen Kompositionen Goethischer Lieder noch gar nicht an den Dichter gelangt. Wenn sie ferner Beethoven die Worte in den Mund legt: „Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Symphonien hören, da wird er mir Recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist", so stehen diese in grellem Widerspruche zu der Bescheidenheit, mit der Beethoven in seine in historisch beglaubigten Äußerungen dem Dichterfürsten gegenüber steht. Hier redet deutlich Bettine selbst und sie ist es, die den Dichter, und zwar mit Recht, auf die Symphonien verweist, wenn er einen Einblick in Beethovens Kunst erhalten wolle[1]. Man darf nicht außer Acht lassen, daß Goethes Briefwechsel mit einem Kinde nichts weniger als eine Geschichtsquelle ist und daß sie das Buch erst nach dem Tode des Dichters herausgegeben hat. Auch die schönen Worte über Beethovens Kunst Bd. 2 S. 191 (der ersten Ausgabe) müssen dem Datum zum Trotz aus viel späterer Zeit stammen: „Ich irre nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt [d. h. 1810] vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle; möge er nur leben bis das gewaltige und erhabene Räthsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erreichen, gewiß dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntniß in unsern Händen, die uns der wahren Seeligkeit um eine Stufe näher rückt". Ich müßte mich sehr irren, wenn sie hier nicht von den letzten großen Werken Beethovens spräche, von der Missa solemnis, der neunten Symphonie und den letzten Quartetten.

Bei Gelegenheit eines Gespräches über Goethe, von dem Bettine seit ihrem Besuch in Weimar (November 1807) und der sich daran schließenden Korrespondenz viel erzählen konnte, mag Beethoven den Wunsch geäußert haben, den verehrten Dichter persönlich kennen zu lernen. Bettina erklärte sich sogleich bereit, die Vermittelung zu übernehmen. „An Goethe wenn

[1] Der Ratschlag hat freilich nichts geholfen. Noch im Jahre 1830 kannte Goethe nicht einmal die C-moll-Symphonie, Gespräche 7, 307.



sie ihm von mir schreiben suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken" u. s. w. (wir haben die Stelle schon oben kennen gelernt) sagt er in seinem Briefe vom 10. Februar 1811, der nach dem Originale Goethejahrbuch 1, 374 gedruckt ist; er allein ist echt von den drei, die Bettine in Ilius Pamphilius und die Ambrosia Berlin 1848 mitgetheilt hat. Sie scheint auch wirklich nach Weimar geschrieben haben, ja sie teilt sogar im Briefwechsel mit einem Kinde 2, 201 eine Antwort Goethes mit, worin folgende Sätze dem Gedankeninhalt nach echt sein könnten: „Was ein solcher vom Dämon besessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben, und es muß gleich viel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntnis spricht, denn hier walten die Götter und streuen Saamen zu künftiger Einsicht, von der nur zu wünschen ist, daß sie zu ungestörter Ausbildung gedeihen möge; bis sie indessen allgemein werde, da müssen die Nebel vor dem menschlichen Geist sich erst theilen. Sage Beethoven das Herzlichste von mir, und daß ich gern Opfer bringen würde, um seine persönliche Bekanntschaft zu haben, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiß den schönsten Vortheil brächte, vielleicht vermagst Du so viel über ihn, daß er sich zu einer Reise nach Carlsbad bestimmen läßt, wo ich doch beinah jedes Jahr hinkomme und die beste Muse haben würde von ihm zu hören und zu lernen". Die historische Beglaubigung dieses Briefes ist jedoch trotz der Goethisirenden Manier gering. Auf jeden Fall wäre das Datum des 6. Juni 1810 in 1811 zu korrigieren.

Inzwischen war die Egmontmusik fertig geworden und Beethoven brannte vor Begierde, sie dem verehrten Dichter zu überreichen, denn er hoffte Ehre damit einzulegen. Schon im Prestosatze des Es-dur-Quartettes op. 74, das 1809 komponiert ist, findet sich die Notiz von der Hand des Meisters „Partitur von Egmont gleich an Göthe" (Thayer, Chronologisches Verzeichnis S. 79). Wegen des Verlages trat er mit der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig in Verbindung. „Sie können noch alles haben, was ich ihnen angetragen", schreibt Beethoven in einem (ungedruckten) Briefe an Härtel vom 6. Juni 1810, „unter den Liedern, die ich ihnen angetragen, sind mehrere von Goethe, auch 'Kennst Du das Land', welches viel Einwirkung auf die Menschen macht, solche können sie gleich herausgeben, ich gebe ihnen nun noch die Musik zu Egmont von Göthe,

welche aus 10 Stücken besteht, Ouvertüre, Zwischenakte ꝛc.". Im Juli war das Manuskript in Leipzig noch nicht eingegangen, denn Beethoven schreibt Baden am 21 Sommermonath 1810 an Härtel „Das Konzert [E-dur] wird dem Erzherzog R. gewidmet, . . . der Egmont auch demselben, sobald sie die Partitur hiervon empfangen haben, werden sie selbst am besten einsehen, welchen Gebrauch sie davon und wie sie das Publikum drauf aufmerksam machen werden — ich habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben, und habe auch um dieses zu zeigen nichts dafür von der Theaterdirekzion dafür genommen, welches sie auch angenommen, und zur Belohnung, wie immer, und von jeher sehr nachlässig meine Musik behandelt hat, Etwas Kleineres als unsere Großen gibt's nicht, doch nehme ich die Erzherzoge davon aus". Nachdem der Stich begonnen war, ging es dem ungeduldigen Meister nicht schnell genug. Bereits Mitte Oktober fängt er an zu drängen, weil er die Originalpartitur nach vollendetem Stich an Goethe schicken will. Er schreibt am 15ten Herbstmonath 1810 an Härtel (ungedruckt) „NB. sollte sich bey dem letzten Stück beym Egmont nicht die Überschrift Sieges Simphonie finden, so lassen sie dieses drüber setzen — eilen sie damit, und zeigen sie mir gefälligst an, sobald sie die Originalpartitur nicht mehr brauchen, weil ich sie alsdann bitten werde, von Leipzig aus, sie an Goethe zu schicken, dem dieses schon angekündigt habe, ich hoffe sie werden nichts dagegen einwenden, indem sie vermuthlich ein so großer Verehrer als ich von ihm seyn werden — ich hätte ihm von hier aus eine Abschrift geschickt, aber da ich noch keinen so gebildeten Kopisten habe" ꝛc. Daß es mit dem Stiche nicht schneller voranging, war Beethoven um deswillen so peinlich, weil er bereits am 12. April 1811 selbst an Goethe geschrieben und ihm die Egmontmusik als demnächst eintreffend angekündigt hatte. Wir werden diesen Brief nachher kennen lernen. Als der Herbst kam und die Partitur noch immer nicht nach Weimar abgegangen war, riß ihm, (was ja leicht genug passierte) die Geduld. Er wurde sehr ausfällig gegen die Verlagshandlung und schrieb ihr in einem ungedruckten Briefe aus Wien am 9ten 8ber 1811 das folgende: „Wann erscheint die Messe? — — der Egmont? Schicken sie doch die ganze Partitur meinetwegen abgeschrieben auf meine Kosten (die Partitur h. d.) an Göthe, wie kann ein deutscher Verleger gegen den ersten deutschen Dichter so unhöflich, so

grob sein? also geschwinde die Partitur nach Weimar". Dieser Brief blieb seitens der Firma, wie natürlich, unbeantwortet. Wie es immer ging, bereute er bald seine Hitze. In dem Briefe vom 28ten Jänner 1812, der von La Mara in den Musikerbriefen aus fünf Jahrhunderten 2, 10 f. herausgegeben ist, schlägt er einen ganz anderen fast einer Abbitte ähnlichen Ton an. Zugleich aber drängt er wieder, die Partitur, die noch immer nicht heraus war, an den Dichter zu schicken: „Ich bitte abermals demüthigst, diese Briefe zu besorgen — und dann mit dem Briefe an Göthe zugleich den Egmont (Partitur) zu schicken; jedoch nicht auf gewöhnliche Weise, daß vielleicht hier oder da ein Stück fehlt &c., nicht so, sondern ganz ordentlich. Länger läßt sich dieses nicht aufschieben, ich habe mein Wort gegeben, und darauf halte um so mehr, wenn ich einen andern wie Sie zur Vollstreckung dessen zwingen kann". Weiter unten folgt noch der Schmerzensschrei: „Und die Gesänge von Egmont [die Ouvertüre war im Januar 1812 erschienen], warum noch nicht heraus, warum überhaupt nicht mit dem ganzen E. [auf 'ganz' liegt der Ton, er rügt die stückweise Herausgabe] heraus, heraus, heraus? — Wollen sie zu den Entreactes noch hier und da einen Schluß angepicht haben, kann auch seyn, oder lassen Sie das einen Leipziger Corrector der Musik. Zeitung besorgen, die verstehen das wie eine Faust auf ein Aug".

Der Brief an Goethe nun, der offenbar zugleich in der Absicht geschrieben ist, eine persönliche Bekanntschaft einzuleiten, lautet wie folgt:[1]

---

[1] Die Handschriften der beiden Briefe Beethovens an Goethe sowie das Konzept des einzigen Schreibens Goethes an Beethoven befinden sich im Goethe- und Schiller-archiv zu Weimar. Jene durfte ich, nachdem sie schon von Frimmel, Neue Beethoveniana Wien 1890 (vgl. Goethejahrb. 11, 222 f.) gedruckt waren, in den Osterferien 1890 mit Erlaubnis der Direktion selbst abschreiben; letzteres mitteilen zu können, setzt mich die ausgezeichnete Liberalität der hohen Besitzerin in den Stand, die auf Antrag des verehrten Archivdirektors, des Herrn Prof. Dr. B. Suphan, die Herstellung einer sorgfältigen Abschrift für den Zweck der Veröffentlichung in dieser Festschrift gestattete. Für das außerordentlich freundliche Entgegenkommen der Archivleitung spreche ich auch hier meinen verbindlichsten Dank aus.

An des
Herrn
Herrn von Goethe
Excellenz in
Weimar

Wien am 12ten April 1811

Euer Exzellenz!

(1) Nur einen Augenblick Zeit gewährt mir die dringende Gelegenheit, indem sich ein Freund von mir ein großer Verehrer von ihnen (wie auch ich) von hier so schnell entfernt, ihnen für die lange Zeit, daß ich sie kenne (denn seit meiner Kindheit kenne ich sie) zu danken — das ist so wenig für so viel — Bettine Brentano hat mich versichert daß sie mich gütig ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden, (2) Wie könnte ich aber an eine solche Aufnahme denken, indem ich nur im Stande bin, ihnen mit der größten Ehrerbietung mit einem unaussprechlichen tiefen Gefühl für ihre herrlichen Schöpfungen zu nahen — sie werden nächstens die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Hertel erhalten, diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn eben so warm als ich ihn gelesen, wieder durch sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe — ich wünsche sehr ihr Urtheil darüber zu wißen, auch der Tadel wird mir für mich und meine Kunst ersprießlich seyn, und so gern wie das größte Lob aufgenommen werden —

Euer Exzellenz
großer Verehrer
Ludwig van Beethoven

Darauf antwortete Goethe am 25. Juni 1811 (vgl. Tagebücher 4, 214) mit folgendem schönen Briefe, dessen warmer Ton die Hochachtung zeigt, die ihn dem von allen Musikverständigen, besonders aber von Bettine ihm gepriesenen Tondichter gegenüber erfüllte. Das diktierte Briefkonzept rührt von der Hand des Sekretärs Riemer her, der auch die in die Anmerkung verwiesenen Korrekturen angebracht hat.

Ihr freundliches Schreiben, mein werthgeschätzter Herr, habe ich durch Herrn von Oliva zu meinem großen Vergnügen erhalten. Für die darin ausgedrückten Gesinnungen bin ich von Herzen dankbar und kann versichern, daß ich sie aufrichtig erwiedere: Denn ich habe niemals etwas von Ihren Arbeiten durch geschickte Künstler und Liebhaber vortragen hören, ohne daß ich gewünscht hätte Sie selbst einmal am Clavier zu bewundern und mich an Ihrem außerordentlichen Talent zu ergetzen. Die gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens.

Die mir zugedachte Musik zu Egmont werde ich wohl finden, wenn ich nach

Hause komme, und bin schon im[1] voraus dankbar: denn ich habe derselben bereits[2] von mehreren rühmlich erwähnen hören; und hoffe[3] sie auf unsrem Theater zu Begleitung des gedachten Stückes diesen Winter geben zu können, wodurch ich sowohl mir selbst, als Ihren zahlreichen hiesigen Verehrern[4] einen großen Genuß zu bereiten hoffe. Am meisten aber wünsche ich Herrn von Oliva recht verstanden zu haben, der uns Hoffnung machte, daß Sie auf einer vorhabenden Reise Weimar wohl besuchen könnten. Möchte es doch zu einer Zeit geschehen, wo so wohl der Hof als das sämmtliche musikliebende Publicum versammelt ist. Gewiß würden Sie eine Ihrer Verdienste und Gesinnungen würdige Aufnahme finden. Niemand aber kann dabey mehr interessirt seyn als ich, der ich recht wohl zu leben wünsche,[5] mich Ihrem geneigten Andenken empfehle und für so vieles Gute, was mir durch Sie schon geworden, den aufrichtigsten Dank abstatte.

Den Brief Beethovens hatte Goethe noch in Weimar erhalten. Am 12. Mai trat er seine gewöhnliche Sommerreise in die böhmischen Bäder an. Über Franzensbrunn, wo er einen zweitägigen Aufenthalt machte, langte er am 17. Mai Mittags in Carlsbad an. Hier beantwortete er drei Tage vor der Heimkehr nach Weimar jenen Brief, in der Erwartung, daß er die angekündigte Sendung zu Hause vorfinden werde. Er wird sich gewundert haben, daß dies nicht der Fall war, und wir begreifen Beethovens Mißmut über die von ihm nicht verschuldete, aber freilich wohl in den Verhältnissen begründete Verzögerung. Im Januar des folgenden Jahres, also mehr als ein Halbjahr später traf die Partitur endlich in Weimar ein. Die Tagebücher verzeichnen unter dem 23. Januar 1812 (4, 255) „van Beethovens Musik zu Egmont". Doch wir wollen noch einen Augenblick bei Goethes Schreiben verweilen. Der Überbringer ist aus den Beethoven-Biographien bekannt. Franz Oliva erscheint seit 1809 in der Umgebung des Meisters, ohne je mehr als ein geschickter Gehilfe in dessen geschäftlichen Angelegenheiten zu werden. Er war Angestellter in Wiener Kaufmannshäusern, zuerst Schreiber im Dienste von Offenheimer & Herz am Bauernmarkt, später Buchhalter bei dem Großhändler Joseph Biedermann (W. J. v. Wasielewski, Ludwig van Beethoven, Berlin 1888, 1, 196). Eine vorübergehende Störung erlitt das Verhältnis zu

---

[1] Über gestrichenem 'zum'. [2] Über gestrichenem 'schon'. [3] 'gedenke' Riemer mit Bleistift auf eigene Hand. [4] 'zahlreichen Verehrern in unserer Gegend' Riemer mit Bleistift auf eigene Hand. [5] 'der ich mit dem Wunsche recht wohl zu leben' desgleichen.

ihm im Frühjahr 1812, die Differenz wurde jedoch wieder ausgeglichen. Im Jahre 1820 ging Oliva als Sprachlehrer nach Petersburg, womit er aus dem Gesichtskreise des Meisters definitiv verschwindet. Daß er ein großer Verehrer Goethes gewesen ist, erfahren wir aus Beethovens Briefe. Er sollte also mündlich anfragen, ob ein Besuch Beethovens in Weimar willkommen sei. Dazu hatte wohl Bettine die Anregung gegeben. Gleichmäßig begeistert für Beethoven wie für Goethe, glaubte sie in jugendlicher Überschwänglichkeit einen Freundschaftsbund zwischen ihnen begründen zu können. Sie mochte von der an sich richtigen Erwägung ausgehen, daß das Große vereint desto stärker wirke. Aber bei einiger Menschenkenntnis hätte sie sich sagen müssen, daß zwei so verschiedene Charaktere unmöglich in dauernde Harmonie gesetzt werden können. Rasch wie sie war, brachte sie ihre Absichten sogleich zur Ausführung. Auf der Rückreise von Wien nach Frankfurt berührte sie Weimar und besuchte den Dichter. „Mit Bettinen im Park spazieren“ vermerkt er in seinem Tagebuche am 11. August 1810. Als sie ihren Besuch Anfang September des folgenden Jahres wiederholte, konnte er ihr von dem inzwischen eingegangenen Briefe Beethovens und seiner Antwort erzählen, deren liebenswürdig entgegenkommende Haltung sie gewiß zum Teil als ihr Verdienst betrachten durfte. Doch mag Goethe das Lob des großen Komponisten auch aus anderer Munde vernommen haben. In den böhmischen Bädern traf er im Sommer 1810 mit einer Reihe hoher Persönlichkeiten zusammen, die die Kunstgeschichte als warme und werkthätige Freunde der Beethovenschen Muse ehrenvoll zu nennen hat. Der Musikfreund kennt ihre Namen aus den Widmungen Beethovenscher Werke. In den Tagebüchern wird des Verkehrs mit dem Grafen Razumovsky, mit den Brüdern Fürst und Graf Lichnowsky, dem Fürsten Kinsky, dem Grafen Waldstein häufig gedacht, aber ob das Gespräch auch auf den Wiener Tondichter geführt hat, ist aus den kurzen Notizen nicht zu entnehmen.

Bald nach dem Empfange der Egmont-Musik begann Goethe ihr Studium, in der Absicht also, sie im Theater zu seinem Drama spielen zu lassen. In den Tagebüchern lesen wir unter dem 20. Februar 1812 (4, 258): „Herr von Boyneburg. Vortrag der Beethovenschen Komposition zu Egmont. Speiste derselbe mit uns. Nach Tische Fortsetzung der

Musik". Ob und wann Goethes Egmont mit der Beethovenschen Musik in Weimar aufgeführt worden ist, weiß ich nicht. Bekannt ist aber, daß der Dichter mit dem Tonwerke keineswegs in allen Stücken zufrieden war. Die begleitende Musik zu dem letzten Monolog Egmonts hatte zwar seinen Beifall, wie er im Herbst 1820 gegen F. Förster äußerte (Gespräche 8, 362): „Beethoven ist mit bewundernswerthem Genie in meine Intentionen eingegangen". Aber der Tonsatz der beiden Lieder war ihm zu kompliziert, zu selbständig, auch schienen sie ihm wohl zu hohe Anforderungen an die Leistungsfähigkeit einer gesanglich nicht geschulten Schauspielerin zu stellen. Man lese nach, was er im Frühjahr 1820 zu dem Musiker Lobe sagte (Gespräche 4, 30 ff.).

Ungefähr gleichzeitig mit dem Egmont sind auch die Liedercyklen Op. 75 und 83 entstanden. Der erstere enthält sechs Gesänge für eine Singstimme und Klavier, deren drei erste, nicht auch Nr. 4 „Gretchens Warnung", von Goethe sind; nämlich Nr. 1 Mignon „Kennst Du das Land", Nr. 2 Neue Liebe neues Leben, Nr. 3 „Es war einmal ein König", aus Faust. In Op. 83 sind alle drei Lieder von Goethe: Nr. 1 Wonne der Wehmut, Nr. 2 Sehnsucht („Was zieht mir das Herz so"), Nr. 3 Mit einem gemalten Bande („Kleine Blumen, kleine Blätter"). Diese Werke sind gleichzeitig mit dem Egmont, vielleicht ein wenig später, jedenfalls aber nicht vor ihm erschienen, wie aus Beethovens Briefe an Härtel vom 28. Jan. 1812 (Musikerbriefe 2, 11) hervorgeht. Wie die Egmontpartitur, so sind auch diese Lieder im Originalmanuskript an den Komponisten gelangt; wenigstens sehen wir ihn später im Besitze des Beethovenschen Autographs von „Wonne der Wehmut", das er 1821 dem jungen Mendelssohn zum prima-vista-Spielen vorlegt (Gespräche 4, 143. Jahrbuch 12, 110). In dem Briefe Goethes an den Grafen Moritz Dietrichstein vom 25. Juni 1811, der Goethejahrbuch 2, 263 ff. gedruckt ist, glaubte von Löper eine Beurteilung dieser Kompositionen durch den Dichter entdeckt zu haben; aber die von Dietrichstein übersandten Lieder waren nicht die Beethovenschen, sondern Werke eigener Mache, vgl. Tagebuch 4, 214 unter dem 25. Juni 1811: „An Hrn. Grafen Moriz von Dietrichstein nach Wien, Dank für seine Compositionen meiner Lieder". Die Beethovenschen Opp. 75 und 83 waren damals noch gar nicht erschienen. Dennoch besitzen wir eine Äußerung Goethes über die Kompositionsweise Beethovens, denn was er von Mignons

Sehnsuchtsliede im Jahre 1821 (Gespräche 4, 184) sagt, gilt mehr oder weniger auch von den übrigen: „Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchkomponirten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen waren, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen" Der Vorwurf des Arienhaften, den Goethe hier erhebt, ist nicht ganz unbegründet, wenn ihn auch vielleicht andere Lieder noch mehr verdienen als gerade dieses. Ich denke hier namentlich an die an sich so schöne, hinreißend schwungvolle Komposition von „Neue Liebe neues Leben", wo der Liedcharakter, zu dem doch eine gewisse Einfachheit und Anspruchslosigkeit gehört, durch den arienhaft-rauschenden Schluß entschieden verletzt wird. Schubert und Schumann sind viel seltener in diesen Fehler verfallen. Überhaupt ist das Lied eine der wenigen Gattungen, worin die Jüngeren über Beethoven hinausgekommen sind. — Etwas vor Opp. 75 und 83, im Jahre 1810 nach Thayers chronologischem Verzeichnis, ist die vierfache Komposition des Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt weiß was ich leide" ohne Opuszahl erschienen. Später hat sich Beethoven nicht wieder an dem Tonsatze Goethischer Gedichte für eine einzelne Singstimme mit Klavierbegleitung versucht. In größerem Stile sind gehalten das Bundeslied („In allen guten Stunden erhöht von Lieb und Wein") für Solo- und Chorstimmen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotten, als Op. 122 im Jahre 1822 komponirt, uud der Canon zu sechs Stimmen über Goethes „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" aus dem Jahre 1823. Über den Eindruck, den diese Werke auf Goethe gemacht haben, ist nichts bekannt.

Die von beiden Seiten gewünschte Zusammenkunft fand im Sommer 1812 statt, aber nicht in Weimar, sondern in Teplitz und Carlsbad. Beethoven brauchte die böhmischen Bäder wegen seines immer schwächer werdenden Gehörs auf den Rat seines Arztes Malfatti (vgl. Briefe 1, 87. 2, 59). In Prag besuchte er Varnhagen von Ense und bat auch ihn um eine Empfehlung an Goethe. Varnhagen schrieb infolge dessen am 5. Juli 1812 nach Weimar (Jahrb. 14, 61): „Mein Freund Beethoven trägt mir auf, Ew. Exc. seine Verehrung zu bezeugen; er wird aufs neue

die Heilkräfte des Töplitzer Bades [das er schon im Sommer vorher gebraucht hatte] gegen seine unglückliche Taubheit versuchen, die seiner angeborenen Wildheit [die der Schreiber wie es scheint glaubt entschuldigen zu müssen] nur zu günstig ist und ihn für solche, deren Liebe er nicht schon vertraut, fast ungesellig macht; für musikalische Töne behält er nichts desto weniger die leiseste Empfänglichkeit, und von jedem Gespräch vernimmt er wenn auch nicht die Worte, doch die Melodie". Am 7. Juli traf Beethoven in Teplitz ein. „Herr Ludwig van Beethoven, Compositeur aus Wien, wohnt in der Eiche NC. 62, angekommen den 7. Juli" besagt die Kurliste (Werner, Goethe und Gräfin O'Donell S. 196), eine Woche später folgte Goethe. Aber erst unter dem 20. Juli nennen seine Tagebücher, deren Gedrängtheit und Lakonismus nicht überraschen darf (sie sind eben nicht für die Öffentlichkeit geschrieben), den Namen des Tondichters. Die in Betracht kommenden Aufzeichnungen Goethes lauten: „20. Juli. Abends mit Beethoven nach Bilin zu gefahren. 21. Juli. Abends bei Beethoven. Er spielte köstlich. 23. Juli. Bei Beethoven". Bald darauf siedelte Beethoven auf den Rat des Arztes nach Karlsbad über, wo er „den Sachsen und Preußen etwas vorspielte zum Besten der abgebrannten Stadt Baden; es war so zu sagen ein armes Concert für die Armen" (Musikerbriefe 2, 12). Aber als auch Goethe am 11. August sich dahin wandte, fand er ihn schon nicht mehr dort. Nunmehr hatte ihn sein Arzt nach Franzensbrunn bei Eger dirigirt, von wo er am 9. August 1812 den eben erwähnten Brief an Breitkopf & Härtel schreibt. Von hier aus machte er noch einen Besuch in Karlsbad, um Goethe wiederzusehen. Das erfahren wir aus Goethes Tagebüchern 4, 320, wo unter dem 8. September 1812 folgendes eingetragen ist: „Beethovens Ankunft. Mittag für uns. Beethoven. Abends auf der Prager Straße". Bald darauf (am 12. Sept.) trat Goethe die Heimreise an und Beethoven wechselte zum dritten Male das Bad, um nach Teplitz zurückzukehren. „Mein Aesculap hat mich recht im Zirkel herumgeführt", klagt er am 17. September 1812 seinen Leipziger Verlegern aus Teplitz (Musikerbriefe 2, 13), „indem denn doch das beste hier; die Kerls verstehn sich schlecht auf Effekt, ich meine darin sind wir denn doch in unsrer Kunst weiter".

Ehe noch das vielleicht nicht ganz programmmäßige Wiedersehen in Karlsbad erfolgte, schrieb Goethe am 2. September 1812 den bekannten

Brief an Zelter, seinen „so geistverwandten und herzverbundenen Freund“[1] der uns besser als alle anderen Zeugnisse beweist, wie wenig der Dichter seinen großen, ihm als Künstler durchaus ebenbürtigen Zeitgenossen in seiner Eigenart verstanden hat (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 2, 28): „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel“. Worauf Zelter am 14. September folgendes antwortete (der Brief, ein Zeugnis der geistigen Armseligkeit seines Schreibers, wird ungefähr gleichzeitig mit Beethoven selbst bei Goethe in Karlsbad angelangt sein): „Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung die in der neuen Cultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird. Mir scheinen seine Werke wie Kinder deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre. Das letzte mir bekannt gewordene Werk (Christus am Oelberge) [erschienen im Oktober 1811] kommt mir vor wie eine Unkeuschheit, deren Grund und Ziel ein ewiger Tod ist. Die musikalischen Kritiker, welche sich auf alles besser zu verstehen scheinen als auf Naturell und Eigenthümlichkeit, haben sich auf die seltsamste Weise in Lob und Tadel über diesen Componisten ergossen. Ich kenne musikalische Personen, die sich sonst bei Anhörung seiner Werke allarmirt ja indignirt fanden und nun von einer Leidenschaft dafür ergriffen sind, wie die Anhänger der griechischen Liebe. Wie wohl man sich dabei befinden kann, läßt sich begreifen“.

Und dieser Mann war Goethes hauptsächlichster Berater in musikalischen Dingen und die größte Autorität, die es für ihn auf diesem Kunstgebiete gab. Es wird nun deutlich, warum Goethe nie einen ernstlichen Versuch gemacht hat, in den Geist der Beethovenschen Musik

[1] Werke (Weimar. Ausgabe) 4, 82.



einzudringen. Zelters Urteil genügte, um sie ihm von vornherein als eine Verirrung erscheinen zu lassen.[1] Merkwürdig genug, daß er sich trotzdem entschloß den Fidelio zu hören (im Jahre 1816, Jahrb. 8, 147). Aber ein anerkennendes Wort selbst über diese mächtige Schöpfung würde man bei ihm vergeblich suchen. Die Abneignng gegen Beethovens Musik hat er bis zu seinem Lebensende nicht überwunden. Man kennt den Bericht Mendelssohns über seinen Besuch bei Goethe im Jahre 1830 (Gespräche 7, 307). Der junge Pianist erzählt, daß sich der Dichter alle Vormittage von ihm ein Stündchen Klavier vorspielen lasse, wobei eine Art praktische Musikgeschichte beabsichtigt war. Alle großen Tonmeister kamen nach der Reihe daran und Goethe ließ sich an Beispielen zeigen, worin sie ihre Kunst gefördert hätten. Aber hinter Mozart stockte es.

---

[1] Goethe hat sicherlich Zeit seines Lebens den biedern Zelter für einen viel größeren Komponisten gehalten als Beethoven. Das geht aus dem ganzen Verhältnis zu ihm hervor, über das der Briefwechsel fast zu genau orientiert. Auch der feinsinnigen, musikalisch hoch beanlagten Marianne von Willemer wird es nicht gelungen sein, ihn eines bessern zu belehren, wenn sie ihm am 26. Juni 1821 auf die Zusendung eines Heftes Goethe-Zelterischer Lieder folgendermaßen antwortet: „Wenn ich recht aufrichtig sein soll, so möchte ich wohl, Beethoven schriebe Melodien zu jenen herrlichen Liedern, er würde sie ganz verstehen, sonst niemand; ich habe dies lebhaft empfunden, als ich diesen Winter die Musik zu Egmont hörte, die ist himmlisch — er hat Sie ganz verstanden, ja man darf fast sagen, derselbe Geist der Ihre Worte beseelt, belebt seine Töne". Ein andermal (in einem Briefe vom April 1823) empfiehlt sie ihm den Liederkreis an die ferne Geliebte [erschienen im Dezember 1816], wahrscheinlich auch ohne Erfolg, denn wenn er antwortet, vier kleine Lieder, die die Milder-Hauptmann gesungen, hätten eine Unendlichkeit vor ihm aufgethan, so kann damit unmöglich der sechsgliedrige, in größerem Stile gehaltene Liederkreis gemeint sein. Marianne schreibt: „Wollen Sie das Gefühl des wiederkehrenden Frühlings noch verstärken, so lassen Sie sich von einer schönen, weichen Stimme Beethovens Lieder an die Entfernte singen; die Musik scheint mir unübertrefflich und nur mit der zu Egmont vergleichbar, und die Worte schicken sich sehr gut für ein liebendes, jugendlich fühlendes Gemüt; es muß aber einfach und rührend gesungen und sehr gut gespielt werden; wie gerne hörte ich, daß es Ihnen Freude gemacht und was Sie sonst dabei gedacht haben möchten". Sie ließ sich auch jetzt noch nicht abschrecken und rühmte ihm in dem Briefe vom 16. April 1825 das „herrliche Lied Herz mein Herz was soll das geben". Aber es war alles vergeblich. Anderen Freunden des Goethischen Hauses wird es nicht besser ergangen sein. Es wird berichtet, daß der Weimarische Regierungsrat Schmidt, ein begeisterter Verehrer des Wiener Meisters, auf Goethes vortrefflichem Streicherschen Flügel öfter Beethovensche Sonaten vorgetragen habe, aber wie sie der Dichter aufgenommen, erfahren wir nicht (Gespräche 4, 133 aus dem Jahre 1821; Eckermann herausgegeben von Düntzer 3, 4 aus dem Jahre 1822 und 1, 44 aus dem Jahre 1823).

„An den Beethoven wollte er gar nicht heran, ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der C-moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. Er sagte erst: 'Das bewegt aber gar nichts [d. h. das macht keinen Eindruck auf das Herz], das macht nur staunen, das ist grandios!' Und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: 'Das ist sehr groß, ganz toll! Man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein. Und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!' Und bei Tische, mitten in einem anderen Gespräch, fing er wieder damit an".

Worauf sich der Ausdruck 'ungebändigte Persönlichkeit' in Goethes Briefe an Zelter bezieht, würde die bekannte von Bettina überlieferte Anekdote aufklären, wenn sie auf Wahrheit beruhte. Danach soll sich bei einer Begegnung mit der kaiserlichen Familie auf der Straße Beethoven wie ein unerzogener Mensch benommen haben in bewußter Opposition gegen Goethes hofmännische Haltung, und soll dann dem Dichter, von dem er sonst nur in den Ausdrücken unbegrenzter, an Demut streifender Verehrung spricht, 'den Kopf gewaschen' und ihm 'alle seine Sünden vorgeworfen' haben. Daß der Brief Beethovens an Bettina (Briefe 1, 88), worin er ihr die merkwürdige Geschichte erzählt haben soll, entweder ganz oder zum größten Teile aus Bettinens Phantasie stammt, ist leicht zu beweisen. Das Schreiben ist Teplitz 15. August 1812 datiert und die Begebenheit soll 'gestern' passiert sein. Aber erstens befand sich Beethoven mindestens seit dem 9. August in Franzensbad und zweitens war Goethe schon am 11. August nach Karlsbad übergesiedelt. Trotzdem hat sie es gewagt, das Märchen auch dem Fürsten Pückler-Muskau brieflich (vgl. Werner, Goethe und Gräfin O'Donell S. 55. 61) als Wahrheit aufzutischen, obwohl sie sich hätte denken können, daß Beethoven bei diesem Aristokraten durch die Geschichte unmöglich an Sympathie gewinnen konnte. Ein solches Benehmen hätte nur bei Leuten verfangen können, die selbst nicht besser erzogen waren, als Bettinens fiktiver Held.

Daß Beethoven vor der hohen Geburt an sich keinen großen Respekt hatte, ist ja allerdings wahr. Es genügt auf Schindler 1, 25. 115. 234 zu verweisen. „Demuth des Menschen gegen den Menschen, sie schmerzt mich, und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der, den man den Größten nennt — und doch

— ist wieder hierin das Göttliche des Menschen" schreibt er 1806 an die ferne Geliebte, Briefe 1, 22. Es ist daher ganz gut begreiflich, daß er an Goethes allzu förmlichem, höflich-glattem Wesen nicht gerade viel Gefallen fand. Er hatte sich ihn eben nach den Dichtungen der Jugendzeit, die er vorzugsweise las, anders vorgestellt, als er war. Manche von den Gedanken, die ihm Bettine in den Mund legt, mögen ihm auch wohl im Stillen durch den Kopf gegangen sein. Aber geäußert hat er sie gewiß nicht und am wenigsten brieflich. Was er für geziemend hielt auszusprechen, lesen wir in einem Briefe an Härtel aus Franzensbrunn bei Eger vom 9. August 1812 (Musikerbriefe 2, 13): „Goethe behagt die Hofluft zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehn sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können".

Das Resultat der persönlichen Bekanntschaft war also eine gegenseitige Enttäuschung. Statt der von Bettine erhofften Freundschaft trat vielmehr eine persönliche Abneigung ein, die namentlich von Goethes Seite sehr stark gewesen sein muß. Deshalb blieb auch die Begegnung des Sommers 1812 ganz ohne Folgen. Die beiden Männer haben sich niemals wiedergesehen. Auch zu einer Korrespondenz ist es nicht gekommen. Als Beethoven, der schließlich doch den Dichter hohen Sinnes über den Menschen stellte, ihm 1822 die Komposition von 'Meeresstille und glückliche Fahrt' übersandte, erfolgte trotz der verehrungsvollen Widmung an den 'unsterblichen Goethe' weder Dank noch Antwort, soviel wir wenigstens wissen. Doch hören wir von einem Empfehlungsbriefe, den Goethe im Frühjahr 1822 dem berühmten Pariser Violinvirtuosen Boucher an Beethoven mitgab und der seinen Zweck nicht verfehlte (Goethejahrbuch 12, 79).

Goethes Interesse für Beethoven nahm 1819 durch Zelter wieder einen Aufschwung. Dieser kam 1819 nach Wien und suchte dort den früher geschmähten, jetzt widerwillig anerkannten Meister auf. Wie über alles, so stattet er auch hierüber dem Freunde in Weimar Bericht ab, und zwar ziemlich ausführlich. Am 16. August (Briefwechsel 3, 47) schreibt er: „Beethoven ist aufs Land gezogen, und niemand weiß wohin? An eine seiner Freundinnen hat er eben hier aus Baden geschrieben und er ist nicht in Baden. Er soll unausstehlich maussade sein. Einige

sagen er ist ein Narr. Das ist bald gesagt. ... Letzthin ist Beethoven in ein Speisehaus gegangen; so setzt er sich an den Tisch, vertieft sich [er arbeitete an der Missa solemnis], und nach einer Stunde ruft er den Kellner: Was bin ich schuldig? — Ew. Gnaden haben noch nichts gessen, was soll ich denn bringen? — Bring was Du willst und laß mich ungeschoren! — Der Erzherzog Rudolf soll sein Gönner sein und ihm 1500 Gulden Papier jährlich geben. Damit muß er sich denn freilich einrichten, wie hier alle Musenkinder". Am 14. September (Briefwechsel 3, 53) erzählt er dann die von beiden Seiten vergessene Zusammenkunft in Steiners Musikladen. Ich will daraus nur eine kurze Stelle ausheben: „Trotz des mannigfaltigen Tadels dessen Beethoven sich schuldig macht oder nicht, genießt er eines Ansehns das nur vorzüglichen Menschen zugeht. Steiner hatte sogleich bekannt gemacht, daß Beethoven in seinem engen Laden, der etwa sechs bis acht Personen faßt, um 4 Uhr zum ersten Male in eigener Person erscheinen werde, und gleichsam Gäste gebeten, so daß in einem bis auf die Straße überfüllten Raume ein halbes Hundert geistreicher Menschen ganz und gar vergeblich warteten". Unter diese Neugierigen, die wußten was Beethoven zu bedeuten hatte, gehörte Zelter nicht, der vielmehr „satt wie ein Dachs und müde wie ein Hund" die verabredete Zeit verschlief. Am 12. September wollte er Beethoven in Mödling besuchen, sie begegnen sich aber mittelwegs auf der Landstraße und „umarmen sich aufs herzlichste". „Der Unglückliche ist so gut als taub und ich habe kaum die Thränen verhalten können".

In dem Briefe, den Boucher überbrachte, mag Beethoven ein Zeichen erblickt haben, daß das Interesse Goethes für ihn noch nicht völlig erloschen sei. Er entschloß sich daher, von den Umständen gedrängt, sich noch einmal brieflich an ihn zu wenden, um seine Vermittelung in wichtiger Angelegenheit zu erbitten. Ein tiefernstes, ergreifendes Schreiben ist diesmal seiner Feder entflossen. Niemand wird es ohne Rührung lesen. Es gestattet uns, einen tiefen Blick in die große Seele eines der edelsten Menschen zu thun, von denen die Kunstgeschichte weiß. Was soll man aber dazu sagen, daß Goethe es über sich gewinnen konnte, diesen Brief einfach zu den Akten zu legen! Er hat weder die bescheidene Bitte des bedrängten Künstlers erfüllt noch ihn überhaupt nur einer Zeile Antwort gewürdigt.

Der Brief, der sich zum Glück im Goethearchiv erhalten hat, lautet:

Wien am 8ten Februar
1823

Euer Exzellenz!

(1) Immer noch wie von meinen Jünglingsjahren an lebend in ihren unsterblichen nie veraltenden Werken, u. die glücklichen in ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergeßend tritt doch der Fall ein, daß auch ich mich einmal in ihr Gedächtniß zurückrufen muß — ich hoffe Sie werden die Zueignung an E. E. von Meeresstille u. glückliche Fahrt in Töne gebracht von mir erhalten haben, (2) Beide schienen mir ihres Contrastes wegen sehr geeignet auch diesen durch Musik mittheilen zu können, wie lieb würde es mir seyn zu wißen, ob ich passend meine Harmonie mit der Ihrigen verbunden, auch Belehrung welche gleichsam als Wahrheit zu betrachten, würde mir äußerst willkommen seyn, denn leztere liebe ich über alles, u. es wird nie bei mir heißen: veritas odium parit. — Es dürften bald vielleicht mehrere ihrer immer einzig bleibenden Gedichte in Töne gebracht von mir erscheinen, worunter auch „rastlose Liebe" sich befindet, wie hoch würde ich eine allgemeine Anmerkung überhaupt über das Componi(3)ren oder in Musik setzen ihrer Gedichte achten! — Nun eine Bitte an E. E. ich habe eine große Meße geschrieben, welche ich aber noch nicht herausgeben will, sondern nur bestimmt ist, an die vorzüglichsten Höfe gelangen zu machen, das Honorar beträgt nur 50 #, ich habe mich in dieser Absicht an die großherzogl. Weimar. Gesandschaft gewendet, welche das Gesuch an Se: großherz. Durchl. auch angenommen und versprochen hat, es an Stelle gelangen zu machen, die Meße ist auch als Oratorium gleichfalls aufzuführen, u. wer weiß nicht, daß heutiges Tages die Vereine für die Armuth d. g. benöthigt sind! Meine Bitte besteht darin, daß E. E. Seine Großherzogl. Durchl. hierauf aufmerksam machen mögten, damit Hochdieselbe auch hierauf subscribierten, die großherz. Weimar. Gesandschaft eröfnete mir, daß es sehr zuträgl. seyn würde, wenn der Großherz. vorher schon dafür gestimmt würde.[1] ich habe so vieles geschrieben, aber erschrieben — (4) — beinahe gar nichts, nun aber bin ich nicht mehr allein, schon über 6 Jahre bin ich Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders, eines hoffnungsvollen Jünglings im 16ten Jahre den Wissenschaften ganz angehörig u. in den reichen Schachten der Griechheit schon ganz zu Hause, allein in diesen Ländern kostet d. g. sehr viel, u. bei studirenden Jünglingen muß nicht allein an die Gegenwart, sondern selbst an die Zukunft gedacht werden, u. so sehr ich sonst bloß nur nach oben gedacht, so müßen doch jezt meine Blicke auch sich nach unten erstrecken — mein Gehalt ist ohne Gehalt — Meine Kränklichkeit seit mehreren Jahren ließ es nicht zu, Kunstreisen zu machen, u. überhaupt alles das zu ergreifen, das zum Erwerb führt!? — sollte ich meine gänzliche Gesundheit wieder erhalten, so dürfte ich wohl noch manches andere bessere erwarten dürfen — E. E. dürfen aber nicht denken,

[1] Die ganze Periode (von 'Meine Bitte' an) ist mit Verweisungszeichen unter der Seite nachgetragen.



daß ich wegen der jezt gebeteten Verwendung für mich ihnen Meeres Stille u. glückliche Fahrt gewidmet hätte, dies geschah schon im May 1822, u. die Messe auf diese Weise bekannt zu machen, daran war noch nicht gedacht, bis jezt vor einigen Wochen — die Verehrung Liebe u. Hochachtung welche ich für den einzigen unsterblichen Göthe von (6) meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist immer mir geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte faßen, besonders von einem solchen Stümper wie ich, der nur immer gedacht hat, die Töne sich eigen zu machen, allein ein eigenes Gefühl treibt mich immer, ihnen so viel zu sagen, indem ich in ihren Schriften lebe. — Ich weiß Sie werden nicht ermangeln, einem Künstler, der nur zu sehr gefühlt, wie weit der bloße Erwerb von ihr entfernt, einmal sich für ihn zu verwenden, wo Noth ihn zwingt, auch wegen andern, für andere zu walten zu wirken — das gute ist unß allzeit deutlich, u. so weiß ich, daß E. E. meine Bitte nicht abschlagen werden — Einige Worte von ihnen an mich würden glückseeligkeit über mich verbreiten. —

Euer Exzellenz
mit der innigsten
unbegrenztesten
Hochachtung
verharrender
Beethoven

Einige Anmerkungen zu diesem Briefe mögen diese anspruchslose Skizze, bei der es hauptsächlich darauf ankam, das Thatsächliche klar zu stellen, beschließen. 'Meeresstille und glückliche Fahrt' für vier Singstimmen und Orchester, war als Op. 112 im Februar 1822 erschienen, 'dem Verfasser der Gedichte [nämlich der hier komponierten], dem unsterblichen Goethe gewidmet', obwohl das Werk schon 1815 entstanden ist (Thayer, Chronologisches Verzeichnis S. 127). Über den verunglückten Plan mit der Missa solemnis belehren die Biographien. „Kaufleute gehören zu Speculationen und nicht so arme Teufel wie ich. Bis hierher ist die ganze Frucht dieser elenden Speculation nur mehr Schulden", schreibt Beethoven an Schindler am 1. Juli 1823 (Briefe 1, 240).[1] „Meine Freunde hatten diese Idee die Messe zu verbreiten, denn ich bin Gott sei Dank ein Laye in allen Speculationen", an v. Könneritz in Dresden, 25. Juli 1823 (Briefe 1, 248). Zuletzt stieg die Zahl der Subscribenten bis auf zehn (Briefe 2, 279 f.), worunter sich weder der Großherzog von Weimar noch Goethe befinden. Wie Goethe, so hielt

[1] „Ich kann eben nicht viel mehr in der Welt als einige Noten so ziemlich nieder schreiben, — in allen Geschäftssachen ein schwerer Kopf". An v. Salzmann, Musikerbriefe 2, 15.



es auch Cherubini in Paris nicht für der Mühe wert, zu antworten (Briefe 1, 227f., 2, 230).[1] Beethovens Lage war bedauerlich genug. Zu der Taubheit und den unausgesetzten Sorgen um den Neffen kam ein Augenleiden, das ihm zeitweise jede Arbeit verbot (Briefe 1, 235. 240. 2, 232). Natürlich ließen mit der abnehmenden Arbeitsunfähigkeit auch die Einkünfte nach, obgleich er wohl nie in ernstliche Geldsorgen geraten ist. Sein Gehalt, das ihm vier adlige Herren zahlten,[2] war allerdings schon 1811 (Schindler 1, 178) infolge des Finanzpatentes von 4000 auf 800 Gulden herabgesunken, womit er auch dann nicht weit gereicht hätte, wenn er weniger kostspielig zu leben gewußt hätte, als es der Fall war. Auch an Peters in Leipzig schreibt er am 20. Dezember 1822 (Briefe 1, 219) „Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, ich schriebe nichts als große Symphonien, Kirchenmusik, höchstens noch Quartetten". Auch sonst berühren sich die gleichzeitigen Briefe inhaltlich mit dem vorliegenden, namentlich der am gleichen Tage an Zelter geschriebene (Briefe 1, 224), worin es u. a. heißt: „Schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage, nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel [die Messe handschriftlich auf Subscription zu verbreiten]. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beinahe Null! — mehr gerichtet meinen Blick nach oben; — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und anderer willen, so muß er sich nach unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen". Ähnlich äußert er sich gegen Peters in Leipzig am 5. Juni 1822 (Briefe 1, 213): „Denn leider ach, so glänzend auch die Außenseite des Ruhmes ist, ist dem Künstler doch nicht vergönnt, alle Tage im Olymp bei Jupiter zu Gaste zu sein, leider zieht ihn die gemeine Menschheit nur allzu oft und widrig aus dieser reinen Aetherhöhe herab". Und gegen Hruschka (Briefe 1, 188): „Ich schmiere manches um des Brodes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ich es in diesem allgewaltigen schmählichen Faijaken-Lande gebracht, daß um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher sehr viel schmieren muß um des Geldes

[1] Er fand an Beethovens Persönlichkeit ebenso wenig Gefallen wie Goethe und verhielt sich durchaus ablehnend gegen ihn, vgl. Schindler 1, 114. 128. 135.

[2] Lichnowsky zahlte schon seit 1799 600 Fl., die übrigen traten hinzu, als Beethoven den Ruf nach Cassel hatte: Schindler 1, 166. 178. 181.

willen, daß ich es aushalte bei einem großen Werke". An denselben am 19. April 1819 (Briefe 1, 191): „Die Sonate [die große in B-dur Op. 106] ist in drangvollen Umständen geschrieben; denn es ist hart um des Brodes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht'.[1]

Was in der gesamten Kunstgeschichte vielleicht nirgends seines Gleichen hat, ist der wunderbare, alles Irdische abstreifende Idealismus, der Beethoven beseelte. Es ist eine fast unbegreifliche Erscheinung, daß die Begeisterung für seine Kunst und die Schaffenskraft bei ihm einen desto höheren Aufschwung nahm, je mehr er von körperlichen Leiden und von der Not des Lebens heimgesucht wurde.[2] Man möchte fast glauben, es seien die herben Schicksale über ihn verhängt worden, damit sich seine künstlerischen Fähigkeiten desto freier und mächtiger entfalten sollten. Entbunden von den Fesseln irdischen Scheinglückes, das den Flügelschlag des Genius oft nur hemmt, flog sein Geist mit Feuerschwingen der Sternenhöhe der erhabensten Kunst zu, die der Menschheit bis dahin offenbart worden ist.

Die Erkenntnis, daß sein Lebensglück einzig darin beruhe, das seiner Seele vorschwebende künstlerische Ideal zu verwirklichen, bricht schon früh hervor. Noch nicht ganz 30 Jahre alt, äußerte er sich gegen Wegeler (Briefe 1, 27) wie folgt: „Für mich giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen.... Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug thut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst". Mehreres derart enthält das öfter angezogene Notizbuch aus den Jahren 1812—18: „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für Andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln", Ausgabe von Nohl, S. 53. — „Zeig mir die Laufbahn, wo an dem fernen Ziel die Palme

[1] „Alle Noten, die ich mache, bringen mich nicht aus den Nöthen" Musikerbriefe 2, 15.

[2] „Unglück bildet den Menschen und zwingt ihn sich selber zu kennen, Leiden giebt dem Gemüt doppeltes Streben und Kraft". Goethes Werke, Weimar. Ausg. 4, 120. 'Wie Endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Liedern und Freuden geboren, und beinah könnte man sagen, die Ausgezeichnetsten erhalten durch Lieder Freude'. Beethoven an die Gräfin Erdödey, 19. Weinmonat 1815 (Briefe 2, 100).



steht! — Meinen erhabensten Gedanken leihe Hoheit, führe ihnen Wahrheiten zu, die es ewig bleiben!“ ebd. S. 55. — „Nicht mein jetziges Alltagsleben fortsetzen, — die Kunst fordert auch dieses Opfer — — in der Zerstreuung ruhn, um desto kräftiger in der Kunst zu wirken“ ebd. S. 56. — „Alles, was Leben heißt, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst“ ebd. S. 58. — „Opern und alles sein lassen, nur für deine Weise schreiben — und dann eine Kutte, wo du das unglückliche Leben beschließest“ ebd. S. 63. — „Nur in deiner Kunst leben, so beschränkt du auch jetzt deiner Sinne halber bist, so ist dieses doch das einzige Dasein für dich“ ebd. S. 63. — „Dich zu retten, ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst du wieder so zu den Höhen deiner Kunst entschweben, wo du hier in Gemeinheit versinkst“ ebd. S. 68. — „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst, o Gott über alles“! ebd. S. 74. — An Schnyder von Wartensee in Luzern schreibt er am 19. August 1817 (Briefe 2, 142) in gleichem Sinne: „Fahren Sie fort sich immer weiter in den Kunsthimmel hinauf zu versetzen, es gibt keine ungestörtere ungemischtere reinere Freude als die von daher entsteht“; und an Frau Streicher im Januar 1818 (Briefe 2, 166): „Gott gebe nur, daß ich nur meiner Kunst mich wieder ganz widmen kann, alle meine übrigen Umstände wußte ich sonst dieser ganz unterzuordnen, nun bin ich freilich hierin etwas verrückt worden“. So klagt er auch dem Erzherzog Rudolf am 31. August 1819, daß er sich kaum einige Stunden des Tages mit dem theuersten Geschenk des Himmels, seiner Kunst, und mit den Musen abgeben können (Briefe 2, 180).

In den 20er Jahren, als die äußeren Bedrängnisse zunahmen, mehren sich diese Bekenntnisse und Offenbarungen seines inneren Lebens; es muß genügen, hier ein paar der bezeichnendsten Stellen auszuheben: „Ich bin wie allezeit ganz meinen Musen ergeben und finde nur darin das Glück meines Lebens und wirke und handle auch für andere wie ich kann“. An Ries, 6. April 1822 (Briefe 1, 212). — „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.“ An Erzherzog Rudolf, August 1823 (Briefe 2, 239). — „Frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit. Nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel,

die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Theil meines Lebens zu opfern. Von Kindheit an war mein größtes Glück und Vergnügen, für andere wirken zu können". An Nägeli in Zürich, 9. September 1824 (Briefe 1, 270). — „Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elesäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingibt und heißt vollenden. Ist mir doch als hätte ich kaum einige Noten geschrieben [nach der Missa solemnis und der neunten Symphonie!]. Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst; sind es diese und Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen". An Schott in Mainz, 17. September 1824 (Briefe 1, 273 = 2, 250). Fragt man nach den Plänen, mit denen er sich nach der D-moll-Symphonie trug, so werden wir noch einmal zu Goethe zurückgeführt. Schon im Sommer 1822 hatte ihm Friedrich Rochlitz (vgl. für Freunde der Tonkunst 4, 357) den Antrag der Firma Breitkopf und Härtel überbracht, eine der Egmontmusik analoge Musik zu Faust zu schreiben. „Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben"! In dieser Art fuhr er eine Weile fort.... „Aber", begann er hernach, „ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonien, und jede anders, jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wirds lange dauern". Und er versicherte einmal über das andere, den Gedanken nicht außer Acht lassen zu wollen. — Als nun von den drei großen Werken zwei fertig waren, hatte er wirklich die Absicht an den Faust zu gehen, um damit das Höchste zu leisten, dessen seine Kunst fähig war. Das sagt eine mündliche Äußerung von ihm aus dem Jahre 1823 (Beethovens Brevier S. 77): „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch bloß ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust". Leider ist es dazu nicht gekommen.

Die dramatischen Quellen des Schillerschen 'Tell'.

Von Gustav Roethe
(Göttingen).

Wenn ich, lieber Herr Professor, meine Gedanken zurückschweifen lasse in meine Leipziger Studienzeit und mir vergegenwärtige, wie viele gute, reiche Stunden ich damals Ihnen verdankte, so werden in der Erinnerung die Übungen des Sonnabend Nachmittags, der wenigstens im Sommer stets heißer und fauler war als andere Nachmittage, ein wenig zurückgedrängt durch manchen heiteren und inhaltsvollen Spaziergang mit Ihnen und den Ihrigen, an dem Sie mich freundlich teilnehmen ließen. Einmal saßen wir, wenn ich nicht irre, draußen irgendwo in Reudnitz in einer ziemlich primitiven Gartenwirtschaft; als es dort mit den Gläsern knapp war, da forderten Sie mich auf, Ihr Glas mitzubenutzen, und riefen mir zu: 'Es geht Aus Einem Becher und Aus Einem Herzen!' Sie haben das längst vergessen; mir hat der Vers, der den grünen Studenten mit freudigem Stolz erfüllte, von jener Zeit her noch immer seinen besonderen Klang, der ihn mir heraushebt aus seiner Umgebung, die ich offen gestanden nicht sehr liebe. Es ist bereits die fünfte und die weitaus schwächste Expositionsszene dieses schwerschreitenden Dramas, das vor lauter 'Milieu', vor lauter Vorbereitung, Ein- und Ausleitung nur auf kurze Strecken zur Handlung gelangt.

Mir ist dies epische Drama des Mannes, den Viele schlechthin als ersten Dramatiker Deutschlands rühmen, immer als eine seltsame Ausweichung aus seinem Geleise erschienen. Gewiß, auch 'die Jungfrau von Orleans' zeigt szenenweise mehr epische Elemente homerischen Ursprunges, als ihrer Bühnenwirkung grade gut ist; den dramatischen Fort-

schritt vermissen wir doch nur auf Augenblicke. Im 'Tell' ist das anders. Der Rhapsode, der Historiker kommt da derartig zu Worte, daß die rein dramatisch gedachten Szenen zwar die Höhepunkte des Ganzen bilden, aber fast isoliert, fast unorganisch erscheinen. Der 'Tell' ist, an anderen Dramen Schillers gemessen, eine dramatische Historie, freilich höchst unshakespearischen Stils und auch dem 'Götz', an den er im Detail manchmal anklingt, ganz fern stehend. Aus Tschudi und seinem 'herodotischen, ja fast homerischen Ton' ist dieser epische Charakter allein nicht zu erklären, wie man wohl thut. Chronikalische Quellen hat Schiller auch sonst benutzt, ohne daß sie ihm den dramatischen Nerv lähmten, und er wählt reichlich das indirekte Mittel der Erzählung, wo Tschudi selbst die direkte Handlung näher gelegt hätte. Der naive Dramatiker hätte sich z. B. gewiß nicht das Gespräch zwischen Geßler und Stauffacher entgehen lassen, wie es Tschudi dialogisch lebhaft berichtet: wie hören ja von Gottfried Keller im 'Grünen Heinrich', wie das Volk sich diese Szene mit sicherem Instinkt aus der Schillerschen epischen Behandlung wieder ins dramatische übersetzt und verlebendigt. Auch Goethes epischer Plan konnte auf Schiller nicht wohl einen derartigen Einfluß üben; im Gegenteil, man sollte erwarten, daß er in seiner eminent reinen Epik das dramatische Bewußtsein des Freundes gerade schärfen mußte. Mehr Schuld wird der Fleiß getragen haben, den Schiller in Vorstudien über Land und Leute diesem Drama in höherem Maße gegönnt hat als irgend einem anderen. Gerade weil dem Dichter die Autopsie fehlte, mag er mit doppelt peinlicher und liebevoller Sorgfalt bei der Ausmalung des Zuständlichen verweilt haben. Solche Erwägungen, auch die oft erörterte innere Beschaffenheit des Stoffes, erklären manches, lange nicht alles. Ich meine gar nicht, daß der epische Charakter seines 'Tell' dem Dichter entgangen ist: er erschien ihm vielmehr stilgemäß.

Der 'Tell' hat mich seit langem, zumal wenn ich ihn aufführen sah, in seiner Komposition gemahnt an das episch-didaktisch zerfließende Schweizer Volksdrama des 16. Jahrhunderts. Kann Schiller selbst diesem Vorbild sich mit Bewußtsein angenähert haben? Das ist gewiß möglich, wenn er ein altes Telldrama kannte. Aber ganz allgemein wird meines Wissens dieser naheliegende Gedanke abgewiesen. Ich halte diese Bestimmtheit doch für ungerechtfertigt. So oft ich Ruefs Tell und über ihn ge-

lesen habe, wieder und wieder bin ich zweifelhaft geworden, ob wir nicht doch Schiller mittelbare oder unmittelbare Bekanntschaft mit dem Züricher Chirurgen zutrauen müssen, und Bächtolds neue Ausgabe hat meine oft zurückgedrängten Skrupel abermals rege gemacht. Oft zurückgedrängt: denn jene Bekanntschaft scheint thatsächlich unwahrscheinlich bis zur Unmöglichkeit. Ruefs Stück ist nur in einem einzigen Münchener Exemplar erhalten, das erst 1843 einen Neudruck erlebte, und wenn der Herausgeber Fr. Meyer damit auch keineswegs einen 'litterarischen Fund' gethan hatte, so waren die älteren Excerpte, die ein Ungenannter in Nr. 113—115 (19. bis 24. Sept.) der 'Aurora' von 1804 mitteilte, eben doch erst durch Schillers und Wächters Telldramen veranlaßt; sie können Schiller auf seinen Vorgänger also nicht aufmerksam gemacht haben. Privatim wäre ein solcher Hinweis immerhin nicht undenkbar, da Schillers Plan seit Jahren viel besprochen wurde. Und einer Bekanntschaft mit dem alten Urner Spiel, das zum großen Teil, wenn auch nicht wörtlich, von Ruef seiner Dichtung einverleibt worden war, stünde eine derartige Schwierigkeit durchaus nicht im Wege, wenn andere Gründe dafür sprächen. Besaß doch die Weimarische Bibliothek aus Gottscheds Sammlung einen Druck von 1698 (Weim. Jahrb. 5, 52), der jedesfalls schon zu Schillers Zeit in ihrem Besitze war (ebd. 4, 202). Daß Schiller eine dramatische Quelle nirgend erwähnt, hat nichts zu sagen: auch des Originalschauspiels von Herrn am Bühl, dessen Benutzung er doch durch seinen Unterwaldner Burkhardt am Bühel versteckt ebenso bestätigt hat, wie er das für Johannes Müller und Petermann[1] (Etterlin) thut, gedenkt er sonst nicht, und doch hat mir J. Kellers fleißige Untersuchung in Kehrs Pädagogischen Blättern 15, 149 ff. (1886) diese Quelle Schillers über jeden Zweifel erhoben.

Also Schiller hat mindestens eine dramatische Quelle gehabt. Die vorschillerschen Tellstücke gehören begreiflicherweise fast alle der Schweiz an, und sie sind nicht gering an Zahl. Was für am Bühl feststeht, wird für andere Telldramen wenigstens zu erwägen sein. Warum soll Schiller nicht auch von ihnen (vgl. unten S. 249) das eine oder andere in Händen gehabt oder durch Berichte kennen gelernt haben? So beweist gleich der bekannte Brief an Cotta vom 9. August 1803, wie er seine Freunde für

[1] Diese Beziehung liegt jedesfalls näher als die auf einen von Müller beiläufig einmal erwähnten Petermann Ryßig (Düntzer Erläut.[5] 207).



sich suchen ließ; wir wissen nicht, was alles ihm Cottas Bücherpacket gebracht haben mag, von anderen Möglichkeiten ganz abgesehen. Ist uns doch auch sonst manche unbezweifelte Quelle Schillers nicht durch ihn selbst bezeugt: haben wir doch z. B. erst seit kurzem, Dank Schwenkes interessanten Mitteilungen in dem Festgruß für Schomburg, die urkundliche Gewißheit, daß er aus Etterlin schöpfte. Ich aber darf, will ich Schillers Beziehungen zu dem alten Urner Spiel und zu Ruef feststellen, diese jüngeren theatralischen Bearbeiter der Sage in der Schweiz um so weniger außer Acht lassen, als durch sie, die Schweizer, die das alte Volksdrama in heruntergekommener Gestalt noch fortleben sahen, manches Motiv auf Schiller gelangt sein könnte, das ich ohne ihre Kenntnis auf die Dramen des 16. Jahrhunderts zurückzuführen versucht wäre. Obendrein wird die Rücksicht auf jene anderen vorschillerschen Telldichter auch insofern Nutzen stiften, als sie helfen kann, zufällige Übereinstimmungen von beweiskräftigen zu sondern. Was kein anderer Telldramatiker als Schiller mit den alten Spielen gemein hat, ergab sich eben nicht so von selbst aus dem Stoffe, wie wir, an Schillers Behandlung gewöhnt, allzuleicht anzunehmen geneigt sind; und Züge, die Schiller mit Dramen teilt, mit denen er nicht in schlagenden Motiven und Anklängen zusammenstimmt, geben uns einen Begriff davon, wie weit zwei Dichter unabhängig denselben Weg über ihre gemeinsame Quelle hinaus gehen konnten.

Das Material an Schweizerdramen, das hier in Betracht kommt, hat Rochholz längst, schon 1864 in einem Grenzbotenaufsatz, zuletzt in seinem gelehrt unmethodischen Buche 'Tell und Geßler' S. 200—269, ziemlich vollständig zusammengestellt und analysiert. Aber irgend einen litterarhistorischen Gewinn aus diesem Material zu ziehen, hat der fleißige Sammler weder verstanden noch gestrebt; er reiht eine Inhaltsangabe an die andere, kaum mit den dürftigsten charakterisierenden Bemerkungen versehen[1], und wirft die Frage, ob Schiller irgend etwas davon gekannt haben möge, wie sich diese Dramen zu einander verhalten u. s. w., gar nicht ernstlich auf. Kann er eine Übereinstimmung beim besten Willen nicht verkennen, so muß der 'bloße Zufall' herhalten, der, wenn ers gar

[1] Das Gleiche gilt von Kahlerts Abhandlung 'Die Vorläufer von Schillers Tell' in Prutz 'Deutschem Museum' 1862 I 101 ff.

zu wundersam getrieben hat, wohl auch mit dem Prädikat 'schön und treffend' geehrt wird. Ich bin Kunstdichtungen gegenüber minder zufallsgläubig und halte eine entschlossene Prüfung, wie sie J. Keller namentlich für am Bühls 'Tell' vorgenommen hat, bei dem ganzen Material nicht nur für berechtigt, sondern für notwendig.

Schon chronologisch sondert sich dieses Material in vier Gruppen:

1. Die Spiele des 16. Jahrhunderts: das alte Urner Spiel (U) 'Ein hüpsch Spyl gehalten zuo Vry in der Eydgnoschafft, von dem frommen vnd ersten Eydgnossen, Wilhelm Thell genannt. Getruckt zuo Zürich by Augustin Frieß' (um 1512 entstanden?) und Jakob Ruefs (R): 'Ein hüpsch vnd lustig Spyl vorzyten gehalten zuo Vry in dem loblichen Ort der Eydgnoschafft, von dem fromen vnd ersten Eydgnossen Wilhelm Thellen jrem Landtman. Yetz nüwlich gebessert, corrigiert, gemacht vn̄ gespilt am nüwen Jars tag von einer loblichen vn̄ jungen burgerschafft zuo Zürich, im Jar als man zalt M. D. XLV. per Iacobvm Rvef urbis Tigurinae Chirurgum'. Ich benutzte sie beide in der neuen Ausgabe, Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts, Bd. III, wo Hans Bodmer S. 1—48 U, Bächtold S. 49—136 R abgedruckt hat. Es wäre ja methodisch korrekter gewesen, wenn ich für U Hoffmanns Abdruck des Weimarer Exemplars von 1698 (Weim. Jahrb. 5, 53 ff.) zu Grunde gelegt hätte; das verbot sich aber schon dadurch, daß dieser Abdruck unvollständig ist.

Die monströsen Historien Mich. Stettlers 'Trage-Comedy In deren vermeldet Aus was Anlaß vnd Ursachen eine Lobliche Eydgnoschafft entsprungen' u. s. w. 1605 (nur handschriftlich erhalten, mir bloß aus der Analyse Bächtolds, Gesch. d. dtschn. Litt. in der Schweiz, S. 394, Anm. S. 116 f. bekannt) und Joh. Kasp. Weißenbachs 'Auffnemmende Helvetia, das ist: Kurtzer Entwurf, welcher Gestalten ein Hochlobliche Eydgnoßschafft an Freyheit, Macht, vnd Herrlichkeit zugenommen, vnd durch sondere Hilff, vnd Beystand Gottes in einen gantz sovrainen Stand, vnd freye Republic erhebt worden' 1672 (von mir benutzt in der Ausgabe Zug 1705, Gött. Poet. 5983), diese dickleibigen Schauspiele bringen in größerem Zusammenhang auch kleine Telldramen, die aber hier schon darum nicht in Betracht kommen, weil eine Konzentration, eine Einheitlichkeit der dramatischen Komposition für jene theatralischen Ungeheuer ebenso unnötig ge-

wesen wäre wie etwa für Tschudi: außerdem sind sie Schiller gewiß nicht bekannt gewesen.

Von einem am 7. Dezember 1758 zu Bern agierten Volksschauspiel giebt F. L. W. Meyers kurze Notiz (Schröder 1, 76) keinen Begriff.

2. Die beiden französischen Alexandrinertragödien. 'Grisler ou l'ambition punie. Tragedie en cinq actes MDCCLXII' (o. O.) ist aus einem, vielleicht unvollendeten, Versuche des berühmten, inzwischen selbst zum Trauerspielhelden avancierten Berner Revolutionärs Samuel Henzi 'Grisler ou l'Helvétie délivrée'[1] von 1748 umgestaltet worden (Bähler, Henzis Leben und Schriften 78 f.; mir lag das Exemplar der Züricher Stadtbibliothek vor). Ant. Marin Le Mierres 'Guillaume Tell tragédie en cinq actes représentée pour la première fois par les comédiens ordinaires du roi le 17 décembre 1766' (Paris 1767, gedruckt in Neuchatel; von mir benutzt in der Ausgabe von René Perin 'Oeuvres de A.-M. Le Mierre, de l'académie française. tome II. Paris 1810') durfte, obgleich der Autor geborener Pariser, kein Schweizer war, schon darum nicht unbeachtet bleiben, da sowohl der erste Druckort, wie die größten Erfolge des Dramas die Schweiz zu seinem Adoptivvaterland stempeln.

3. An der Spitze einer weiteren Reihe stehen die vier unglücklichen Produkte des dichtseligen Johann Jakob Bodmer, seine 'Schweizerischen Schauspiele. Wilhelm Tell; oder: der gefährliche Schuß. Geßlers Tod; oder: das erlegte Raubthier. Der alte Heinrich von Melchthal; oder: die ausgetretenen Augen. Im Jahr 1775' und 'Der Haß der Tyranney und nicht der Person; oder: Sarne durch List eingenommen. ... Im Jahre 1775' (Baseler Universitätsbibl.). Sie haben unmittelbar anregend gewirkt auf 'Wilhelm Tell. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Joseph Ignaz Zimmermann. Basel bey Johann Schweighauser 1777' (Baseler Universitätsbibl.) und auf das anonyme Drama 'Der Schweizerbund. Zürich bey Orell, Geßner, Füßli und Compagnie 1779' (Baseler Universitätsbibl.), das Rochholz nicht selbst gekannt haben wird, da er es

[1] Bodmer spricht schon am 18. Dezember 1748 von einem 'Guillaume Tell' Henzis (Arch. 6, 87); am 21. Juli 1749 betitelt er das Stück 'Guillaume Tell ou la liberté conservée' (Arch. 9, 426); aber dieser Titel paßt nur schlecht und paßte für Henzis ursprüngliche Fassung wahrscheinlich noch viel schlechter.



sonst doch wohl mit berücksichtigt hätte. Wenn er es (Tell und Geßler, S. 250) Joh. Ludw. am Bühl zuschreibt, so muß diese Angabe zunächst jeden befremden, der am Bühls unter Gruppe 4. zu erwähnendes Telldrama kennt. Dennoch scheint die Richtigkeit der Angabe gesichert. Nicht nur, daß am Bühls Biograph Gregorius Grob (Ambühls Gedichte, St. Gallen und Leipzig 1803, S. 55) und sein Bibliograph Hartmann (ebd. S. 98) darin übereinstimmen, beweiskräftiger ist, daß J. Bürkli, der Herausgeber der Schweizerischen Blumenlese, Bd. 2, 1781, also bei Lebzeiten am Bühls, ihn als 'Verfasser des Schweizerbunds' bezeichnet. Ohnedem wäre ich nie darauf verfallen, daß der Autor des Schweizerbundes und der Dichter des Wilhelm Tell identisch sein könnten; ich wäre darauf nicht verfallen, trotzdem der 'Schweizerbund' sowohl mit dem 'Tell' wie mit am Bühls burlesker Ballade 'Der Tyrann' zahlreiche inhaltliche Berührungen im Detail aufweist. Wir haben hier den merkwürdigen, auch methodisch beachtenswerten Fall, daß ein und derselbe Dichter ein und denselben Stoff mit einer bis in die kleinsten Details reichenden, sachlichen und stilistischen Wandlungsfähigkeit, mit einem geradezu sportsmäßigen Stilwechsel behandelt hat. 'Der Schweizerbund' ist ein unruhig bewegtes, in gesucht konzentrierter Kraftsprache sich gefallendes, in zahllose kleine Szenen zerhacktes Sturm- und Drangdrama; der korrekte, redselige 'Tell' am Bühls trägt seine schulmäßige Bestimmung an der Stirne. Nun, einige Schuld mag das den 'Tell' anregende Preisausschreiben gehabt haben! Bis zur 'Mordnacht in Zürich' (1781, anonym) blieb sich am Bühl ganz treu; auch 'Hans von Schwaben' (1784, anonym) stimmt im wesentlichen zu der älteren Art, obgleich der häufige Szenenwechsel hier schon eingeschränkt ist. Dann muß der Stilumschlag erfolgt sein. Und am Bühl empfand ein solches Vergnügen an poetischen Dittographien, daß er außer dem 'Tell', der ungefähr den ersten 4 Akten des 'Schweizerbundes' entsprach, gar noch ein ungedrucktes, vaterländisches Stück 'der Neujahrstag oder die Eroberung von Sarnen' hinterließ, das sich inhaltlich mit dem fünften Akte des Schweizerbundes gedeckt haben muß. Ich citiere weiterhin den 'Schweizerbund' (S) stets unter seinem Titel. — Die drei Dramen dieser dritten Gruppe liegen zeitlich dem Erscheinen von Joh. Müllers 'Geschichte der Schweizer' (Boston 1780) alle voraus.

Anhangsweise bemerke ich, daß die Schweizerszenen Joh. Casp. La-

vaters, 'Die durch Blut erworbene Schweizer-Freyheit' 1778 (Schweizerische Blumenlese III. 306 ff.), 'Wilhelm Tell' 1779 (ebd. III. 294 ff.), 'Der Schweizerbund' 1780 (ebd. II. 208 ff.), lediglich lyrische Kantaten ohne jeden dramatischen Gehalt sind.

Wie günstig jene Zeit dem Schweizerdrama war, wird auch dadurch illustriert, daß in den Jahren 1780—84 der Tod Kaiser Albrechts nicht weniger als drei dramatische Bearbeitungen fand. Neben A. G. Meißners 'Johann von Schwaben. Ein Schauspiel' (Leipzig, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1780, anonym) sind es 'Kaiser Albrechts Tod. Ein Trauerspiel, von Franz Regis Crauer, Professor zu Luzern. Basel, bey Emanuel Thurneysen, 1780' und 'Hans von Schwaben oder Kaiser Alberts Tod. Vom Verfasser des Schweizerbunds. St. Gallen, bei Reutiner, jünger. 1784' (Baseler Universitätsbibl.). Wir dürfen sie wegen des fünften Schillerschen Aktes nicht ganz außer Acht lassen, um so weniger, als für das erste jener Dramen Brahm längst (Zs. f. d. Alt. 27, 299 ff.) eine schlagende Berührung mit Schillers 'Tell' nachgewiesen hat[1].

4. Der ansteckende Freiheitstaumel, den die französische Revolution weit über die Grenzen Frankreichs verbreitete, gab, wie Bodmer früher litterarisch, so jetzt politisch der schweizerischen Telldichtung neuen Anstoß, neue Stimmung. Erregte jetzt doch selbst Le Mierres leeres Tiradenstück, das seiner Zeit klanglos von den Brettern verschwunden war, bei einer Neuaufführung in Genf nahezu Unruhen (Rossel, Histoire littéraire de la Suisse Romande. II. 233). Die Aufseher der Knabengesellschaft in Zürich schrieben 1791 einen Preis aus für ein von Schülern aufführbares Nationalschauspiel. Ob auch 'Der Dreybund. Ein Vaterländisches Original-Schauspiel in vier Aufzügen. Was nützet der Väter Tugend Ohne Nacheifer? — — — 1791' (Züricher Stadtbibliothek), den Goedeke II[1], 1076 Joh. Balth. Petri zuschreibt und in Basel gedruckt sein läßt, aus diesem Anlaß erwachsen ist, wissen wir nicht. Gekrönt wurde als allein zwecktauglich von 5 Bewerbungsdramen der 'Wilhelm Tell ein schweizerisches Nationalschauspiel. Eine Preisschrift von Herrn am Bühl. Brutus erat nobis. Zur Aufführung durch die zürchersche Jugend am Bechtolds-

[1] Daß ich, ohne mich an Brahms Fund zu erinnern, diese Parallele nochmals fand, sei erwähnt, um dadurch ihre Beweiskraft zu verstärken.



tag bestimmt. Zürich bey Orell, Geßner, Füßli u. Comp. 1792'. Es ist immer dies Stück, das ich weiterhin als 'Ambühl' citiere.

Die nächste Welle der Telldichtung trug dann außer Schillers Schauspiel den abstrusen 'Wilhelm Tell' Veit Webers (Berlin 1804) und, wenn der Titel nicht täuscht, etwa noch ein Drama von Ulysses v. Salis-Marschlins 'Der eydgenössische Bund der Gebirgsbewohner an den drei Rheinquellen' (Winterthur 1803; vgl. Goedeke II[1], 1076; mir bisher unzugänglich[1]) empor. Für die Vorgeschichte der Schillerschen Dichtung kommen diese Arbeiten schwerlich mehr in Betracht. Eine gewisse Schwierigkeit macht allerdings Veit Weber. Er zeigt inmitten all seiner geistigen Öde und seines glatten rhetorischen Wustes seltsame Parallelen zu Schiller. Man vergleiche nur die Rütliszene, zumal Stauffachs letzte Rede:

Am Felsen sinkt der Morgennebel schon.
Eh' uns're Spur im Rauhreif sichtbar wird,
geht heim zur Arbeit; — — —
Umschauend, still, geduldig, trag' und leide
ein Jeder des Gemeinweh's lastend Teil;
eins mit ihm, bleibt es dies, bis Aller Kraft
den Einzelnen, durch Aller Rettung, lös't.
Wer früher es von sich zu werfen strebt,
erleichtert die gemeine Bürde nicht
und wird ein Opfer seines Unbedachts,

und der Schlußruf Aller:

Viel ehr den Tod, als unverdientes Joch! (vgl. Müller I 609).

Wem fallen dabei nicht Schillers Verse 1442. 1451. 1454—65 ein? Und wie merkwürdig stimmt die Figur des Rudenz zu Schiller! Webers Edelknecht von Rudenz gehört freilich, gemäß seiner Quelle Müller, mit Leib und Seele zu seinem Volke. Aber auch Geßler traut ihm (Weber S. 105):

Für gut habsburgisch hält der Reichsvogt mich,
Weil ich um eines Vogtes Nichte werbe.

Und als Geßler Tell fesselt, droht auch Webers Rudenz ihm mit dem Schwerte (S. 121; vgl. Schiller V. 2030). Auch daß der spielende ältere

[1] [Salis mir inzwischen zugegangenes Drama behandelt einen ganz anderen Stoff. S. 3. 94.].

Knabe Wilhelm dem Bruder Wälti zuruft '*Selbst ist der Mann*' (S. 39), mag man im Hinblick auf Sch. 1479 '*Ein rechter Schütze hilft sich selbst*' beachten. Was aber sonst bei den beiden Dichtern zusammenklingt, und es ist vieles, erklärt sich durchweg aus der Gemeinsamkeit chronikalischer und dramatischer Quellen: Weber hat z. B. den 'Schweizerbund' sicher gekannt. Das schlimmste Problem stellt mir die Rudenzfigur, die in den mir bekannten Quellen nicht genügend vorbereitet ist; doch halte ich unabhängige Entwickelung aus gleichen Keimen auch da für denkbar. Ich muß immerhin mit der Möglichkeit rechnen, es könnte mir irgend ein Telldrama entgangen sein, das eine festere Brücke schlüge. Besteht aber ein direkter Zusammenhang zwischen Schiller und Weber, so wird Weber von Schillers Plänen gehört haben.

Wer die schweizerischen Bibliotheken durchstöbert, wird dies eben durchmusterte Material wahrscheinlich noch mehren können. Für meinen Zweck mag das Erwähnte genügen: auch Schiller wird nicht gerade auf das Abgelegenste verfallen sein. Gemeinsam ist den meisten jener Schweizerdramen ein ähnlich epischer oder didaktischer Charakter, wie wir ihn bei Schiller finden. Er hat nicht überall denselben Grund. Leonhard Wächter war durch den halbdramatischen Ton seiner 'Sagen der Vorzeit' für das echte Drama verdorben, und auch im 'Dreibund' klingt etwas von der Technik des Ritterromans an. Die Mehrzahl aber laboriert an der geringen dramatischen Schulung, die dem Schweizerdrama von jeher eignet: zwischen dem epischen Volksdrama und dem französierenden Deklamationsstück schwankend, raffen sie sich zu frischer, fröhlicher Handlung nirgend auf. 'Der Schweizerbund' ist besonders charakteristisch. Das Stück steht ganz unter dem Einfluß des Götz, teilt seine kleinen Szenen, seinen forciert lapidaren Sturm- und Drangstil; aber alles eigentlich Dramatische, selbst der Apfelschuß, der Tod Geßlers, fällt ganz oder halb hinter die Kulissen. Die Allmacht der alten episch lässigen, aller Zuspitzung abholden Tradition ist stärker als die moderne Goethische Kraftmanier, die zwar auch dramatische Geschlossenheit nicht kennt, aber doch an Handlung überreich ist.

Für die Schweizer kam hinzu, daß sie stofflich immerhin gebunden waren. Eklatante Verstöße gegen die angebliche Geschichte, die doch für den dramatischen Dichter ein recht sprödes Material bot, waren, gerade

weil diese Geschichte bestritten wurde, eine Sünde gegen den Patriotismus und konnten den Erfolg gefährden. Allzu viel bedeutete jene Rücksicht nicht. Einmal boten Ruß und Etterlin, Stumpf und Tschudi, nicht zum wenigsten der jüngste Chronist Johannes Müller der Varianten genug. Dann aber haben Henzi und der Verfasser des 'Dreibunds' sich ganz unbefangen über die 'Geschichte' hinweggesetzt; das Hinzuerfinden zumal hat schon Ruef nicht gemieden, und Bodmer hat es, vielleicht aus bösem Gewissen, theoretisch verteidigt: keiner seiner Nachfolger ist ohne das ausgekommen. Für einen Nichtschweizer aber fiel jene Rücksicht ganz fort; an dem Respekt vor der Geschichte lag es wahrhaftig nicht, wenn Veit Weber kein Drama zu Stande brachte.

Er vermeidet wenigstens jene Klippe, die Schillers Fahrwasser in zwei Ströme gespalten hat: Tell ist wirklich sein Held und hat keine anderen Götter neben sich. Man braucht kein Schulmeister zu sein wie Düntzer, der es Schiller haarklein vorrechnet, wie er es hätte machen müssen, um jenen Mißstand stark zu empfinden. Alle Deklamationen über das Volk, das in Schillers 'Tell' der eigentliche Held sei, eine sehr schiefe Behauptung, helfen über jene Doppeltheit des Interesses nicht hinweg, die um so schwerer begreiflich ist, als Schiller sonst nie einem vergleichbaren Kompositionsfehler verfallen ist: im 'Don Carlos' lösen sich die beiden Helden doch ab, ihre Wege laufen nicht von Anfang bis zu Ende beziehungslos nebeneinander her. Für einen Telldichter gab es zwei Wege, den Zwiespalt, für den der Stoff wiederum keine zwingende Erklärung giebt, zu vermeiden. Er konnte Tells Geschick so ausschließlich hervordrängen, daß die Erhebung der Waldstädte nur eben den Hintergrund bildete, oder aber er konnte seinen Tell zum spiritus rector, mindestens zum hervorragenden Teilhaber der Empörung, zum 'ersten Eidgenossen' machen. Unzweifelhaft geschichtswidrig war nicht einmal dieser zweite Weg. Wie es der mittelalterlichen Kunst höchst störend war, daß der größte Apostel, Paulus, außerhalb der Zwölfzahl stand und wie man deshalb bald die Zwölf zur Dreizehn erweiterte oder einen der biblischen Apostel vor Paulus den Platz räumen ließ, genau so hat schon die halbhistorische Urner Tradition Tell zu Liebe die Dreiheit der schwörenden Befreier um ein Glied vermehrt oder, um die typische Zahl zu retten, Walther Fürst, den Vertreter Uris, vor seinem berühmteren Schwiegersohn zurücktreten

lassen: so bei Stumpf (1548), der Schiller bekannt war, bei Suter, Cysat, Villinger, auch auf Stampfers Denkmünze (Vischer, Befreiung der Waldstädte S. 109), und schon im alten Urner Spiel. Und Ruß macht Tells Geschick wenigstens zum alleinigen Motive des Bundes und der Erhebung.

Und Schiller verschmähte für sein Drama eine Vereinheitlichung, die sich für die naive unkünstlerische Geschichtstradition rein aus dem inneren Bedürfnis der ästhetischen Ökonomie, aus einer Art Logik des Aufbaues ergab? Schiller hat geschwankt. Von Rochlitz wissen wir, daß er zeitweilig daran dachte, seinen Plan recht eigentlich auf den Tell zu beschränken, also den ersten der beiden bezeichneten Wege einzuschlagen. Ich bezweifle diese Angabe von Rochlitz keinen Augenblick: das war gewiß der Gedanke, auf den der geborene Dramatiker, der zudem im historischen Drama stets éine Gestalt zur beherrschenden zu machen gewohnt war, zuerst verfallen mußte. Er gab den Plan auf, weil Tells Geschicke allein ihm nur zu einigen Meisterszenen, nicht zu einem vollen Drama ausreichten. Aber wir glauben noch heute dem 3. und 4. Akt des 'Wilhelm Tell', die inhaltlich jenem ersten Tellplane entsprochen haben werden, die hinreißende Frische der ursprünglichen dramatischen Konzeption anzufühlen. — Daß auch jener vielbegangene zweite Weg in einem Stadium der Entstehungsgeschichte des Dramas von Schiller erwogen wurde, darauf deuten vielleicht einige Notizen, die Goedeke in seiner Ausgabe Bd. 14, S. XVI abdruckt: Tell soll unter den Abgesanten gewesen sein, die Geßler beim Kaiser verklagt haben: also doch eine hervorragende Beteiligung am öffentlichen Leben, die Schillers jetzigem 'Tell' vollkommen fehlt und fehlen muß.

Jetzt liegt die Sache so: voran ein Akt, in dem Tell von Zeit zu Zeit etwa so auftaucht, wie der Epiker Wolfram von Eschenbach seinen Helden während der Gawanepisode in Erinnerung bringt; ein zweiter Akt, worin er vom Dichter ganz vergessen wird und nur der dankbare Baumgarten den Namen wenig motiviert zweimal ins Publikum schleudert (V. 1097. 1434). Dann erst beginnt mit dem dritten Akte das zweiaktige, in sich nahezu geschlossene, herrliche Telldrama, in dem die Verschworenen eine um so kläglichere Rolle spielen, als die Gestalt des Helden diese hochstelzenden Freiheitsmänner menschlich und trotz dem Monolog vor allem poetisch himmelhoch überragt. Endlich der Schlußakt,

über dessen dramatische Unzulänglichkeit kein Wort zu verlieren ist, der mit Tells That nur in lockerster Verbindung steht, in dem auch Tell selbst heruntergedrückt wird; der Dichter erinnert sich seines Helden wieder erst, als schon mehr denn der halbe Akt vorüber ist.

Mir erklärt sich dieser schwer begreifliche und gewiß nicht gelungene Aufbau aus zwei Gründen: erstens aus der Sonderentwicklung, die Tells Persönlichkeit im Innern des Dichters, unabhängig von der Gesamthandlung, durchmachte; zweitens aus dem unbewußten Einfluß der episch-didaktischen Manier, die Schiller in den ihm bekannten Schweizer Dramen von der Befreiung der Waldstädte beobachten konnte. Der große deutsche Dichter würde dieser Ansteckung nicht unterlegen sein, wenn ihm nicht doch schon etwas politische Tendenz die rein poetische Auffassung des Stoffes verfälscht hätte: von dieser wunden Stelle aus konnte jenes episch-didaktische Gift der Schweizer Befreiungsdramen weiter greifen. Hatte ihm eben die Tendenz doch schon einmal die Komposition eines Dramas, des 'Don Carlos', zersprengt! Und der Respekt vor der lokalen Echtheit that das übrige.

Über den ersten Punkt nur wenige Worte. Bei Tschudi hebt sich Tell von den übrigen Eidgenossen kaum charakteristisch ab; er ist mit im Bunde, ohne hervorzutreten, und taumelt in sein Fatum hinein, ohne es irgendwie verschuldet zu haben. Etterlin, dem er ebenfalls Eidgenosse ist, läßt ihn den Gruß absichtlich versagen und vor dem Landvogt eine diplomatische Thorheit herauskehren, die Bodmer in eine grobe Brutuskarrikatur hinein übertrieben hat. Für Johannes Müller ist er der Freiheit Freund, der nicht einmal ihr Sinnbild knechtisch ehren will. Sehr bemerkenswert ist es, daß in dem Schiller vielleicht bekannten 'Schweizerbund' (S. 60) Tell von Attinghausen und Walther Fürst als 'unbegreiflicher Kopf' gescholten wird, weil er ein öffentliches Amt ausgeschlagen; ich komme darauf zurück. Entscheidender als all dies war jedesfalls Goethes epischer Plan, der den dumpf naiven Demos Tell in scharfen Gegensatz zu dem sittlichen Pathos der Bundesgenossen setzen wollte. Auch hier wieder hat ein kleiner Tropfen Goethischen Blutes Schillers echtesten Menschen zeitigen geholfen. Freilich, nur ein kleiner Tropfen! Denn solch eine naive Figur wie jenen Demos konnte Schiller nicht zeichnen, darüber täuschte er sich schwerlich; obendrein konnte der Rezensent des 'Egmont'

einen sittlich so indifferenten, unentwickelten Helden für das Drama am wenigsten brauchen. Da kam nun ein anderes hinzu, die Romantik. Sie hatte von jeher zwei Seiten, die volkstümliche und die individualistische. Daß jene im 'Tell' anklinge, liegt nahe; die Bahnen der 'romantischen' Tragödie waren Schiller ja nicht mehr fremd. Aber gerade die individualistische Seite der Romantik hat auf Schillers Gestaltung des Tell gewirkt. Er hält sich dem öffentlichen Leben, dem Gemeininteresse fern, aber nicht aus Dumpfheit wie bei Goethe — die Unbiegsamkeit und Willkür, die ihm im 'Schweizerbund' nachgesagt wird, stimmt näher zu Schiller —, sondern aus individuellem Kraftgefühl, aus einem Vertrauen auf sich und nur auf sich, das Hilfe um alles nicht brauchen möchte. Gerade von diesem Grundsatze aus ist ebenso Tells Apfelschuß wie die Ermordung Geßlers ganz konsequent begreiflich; leider hat Schiller im Monologe jenen Charakterzug nahezu vergessen. Er findet seine prägnanteste Zuspitzung in dem Gespräch mit Stauffacher (Akt I Sz. III, V. 427—437), zumal in dem Verse:

Der Starke ist am mächtigsten allein.

Damit wird ein Gedanke auf äußere Verhältnisse gewendet, den Friedrich Schlegel fast wörtlich so im Alarkos (I 3) für das seelische Leben ausspricht:

So starke Seelen sind allein am stärksten.

Und beide Helden führt ihre einsame Stärke zum Mord, so himmelweit des Alarkos sinnlose Greuelthat von Tells Notwehr absteht. Ich halte es doch für wahrscheinlich, daß jene Worte Schlegels Schiller im Ohr geblieben sind, dem die Inszenierung des spanisch-romantischen Ungeheuers viel Not gemacht hat und der trotz allem geneigt war, das Schmerzenskind, das ihm im Mai 1802 so manchen dramaturgischen Gedanken gekostet hatte, als 'etwas Höheres und Strengeres' anzusehen, als uns das möglich ist. Ich möchte zur Erwägung stellen, ob nicht auch der andere Pflegevater des 'Alarkos', ob Goethe ihm eine Anregung verdankt. Der große Fluch, in den sich des Alarkos Verzweiflung entladet (Sämmtliche Werke VIII, 257), hat unzweifelhafte Verwantschaft mit Fausts gewaltiger Weltzertrümmerung. Beide fluchen dem an sich Erfreulichen: Faust dem Selbstgefühl und '*dem Blenden der Erscheinung*',

dem Ruhm und Besitz, dem Weine, der höchsten Liebe, der Hoffnung, dem Glauben und endlich in letzter Steigerung der Geduld; Alarkos scheucht gleichfalls die '*feige Schonung*' von sich und flucht der Muttersorge, dem Leben, der Sonne, dem Mai, '*der Schönheit und der Liebe, die ihr lockend reizt*', in der letzten Anspannung sich selbst. In beiden Fällen lange anaphorische Reihen; der Fluch setzt nicht markant ein (bei Goethe: '*so fluch ich*'; bei Schlegel: '*Fluchen will ich*'); erst im zweiten Fluche findet er die feste Form (bei Goethe: '*Verflucht*', dann '*Fluch sei*', jedes 5 Glieder; bei Schlegel: '*Fluch*' c. Dat. 6 mal); bei beiden gehören meist 2 Zeilen einem Fluch. Ich würde am Zusammenhange kaum zweifeln, wenn nicht chronologische Bedenken wären. Der Entlehnende müßte doch wohl Goethe sein: in Schlegels 'Alarkos', an dem Goethe ja die Klangexperimente fast der Hauptreiz waren, ist die rhetorische Anapher tägliches Brod[1], während ich im Faust nur etwa die Worte der Wette V. 1701 ff. (vgl. Alarkos S. 241: *Dann* . . .) zu vergleichen wüßte und jenen Fluch überhaupt rhetorischer finde, als sonst irgend etwas im ganzen ersten Teil. Wie sollte obendrein Schlegel diese Partie des Faust kennen? Das Bedenkliche liegt nun aber darin, daß Goethes zusammenhängende Faustarbeit, wenigstens nach den Tagebüchern, am 7. April 1801 aufhörte (Erich Schmidt, Urfaust S. 94 f.), während Friedrich Schlegel den 'Alarkos' erst am 27. April d. J. zu erwähnen scheint (Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder, hsg. von Walzel S. 479). Ich lege wenig Wert darauf, daß er bei dieser Gelegenheit schon thut, als stehe das Drama ganz dicht vor druckfertigem Abschluß; man kennt ja den sanguinischen Selbsttäuscher! Aber Goethes Brief an Schiller vom 6. April zeigt doch wohl, daß am 7. April die große Lücke noch nicht gestopft sein konnte. Die Tagebücher erwähnen während des Jahres 1801 den Doktor Schlegel zweimal (28. Febr. und 29. Mai); er könnte schon da Alarkosproben zum Besten gegeben haben. Im Grunde sprechen also auch die chronologischen Erwägungen nicht ernsthaft gegen jene Kombination, vorausgesetzt nur, was ich ohnedem glaube, daß Fausts Fluch zu dem allerletzten gehörte, das Goethe der Lücke eingefügt hat. Mir schiene es abermals typisch, wenn die bis zur zer-

[1] Z. B. Werke VIII 240: *Weh mir* . . ., 241 *Denn* . . ., 256 *Weh* . . ., 261 *Ein ewig Weh*, 262 *In dreyen Tagen*, 269 *Sage mir*, 270 *Keine Mutter hat so mütterlich wie ich*, 276 *Fahr wohl* u. ö.



störenden Ironie gesteigerte Halbgötterei des faustischen Individualismus an den bis zur pathetischen Selbstvernichtung überreizten Helden des individualistischsten Romantikers anknüpfte. —

Von diesem Exkurs kehre ich zum 'Tell' zurück. Jene individualistische Ausbildung der Tellgestalt machte es Schiller unmöglich, ihn als Chorführer des Verschworenenchores zu brauchen; durch sie tritt er sogar in eine Art Gegensatz zu seinen Landsleuten, und damit war die Doppelhandlung gegeben. Und eine Doppelhandlung von sehr losem Zusammenhang. Die beiden Handlungen brauchen und bedingen sich gegenseitig kaum, weder inhaltlich noch ästhetisch. Das Treiben der Eidgenossen geht zu dem Geschicke Tells nicht parallel oder in Kontrasten her, sondern es umrahmt das Telldrama. Räumlich breiter ausgeführt als dieses, steht es an dramatischer Bewegung hinter ihm unbegreiflich zurück. Schöne, mit breitem Pinsel gemalte Bilder reihen sich ohne zwingende Konsequenz an einander; der Höhepunkt dieser Handlung zumal, die Rütliszene, gefällt sich in einer behaglichen, lehrhaft epischen Zu- und Umständlichkeit, deren leise plätschernder Wellenschlag für diesen dramatischen Gipfel recht genrehaft wirkt. Man mag das bewundern; der Erklärung bedarf es. Ich sehe den Grund dieser ganzen Erscheinung eben in dem Einfluß von Schweizer Dramen, die Schiller vielleicht zu summarisch schlechthin als charakteristische Volksdramen aufgefaßt hat.

Ich beginne mit den Spielen des 16. Jahrhunderts. Bei Seite lasse ich von vornherein alle Übereinstimmungen zwischen Schiller und den Dramen, die sich aus Tschudi oder Joh. Müller[1] leicht erklären. Stellen dagegen, wo die Schweizer Dramen mit Etterlin in Konkurrenz treten, können zwar nicht eigentlich für die dramatische Quelle beweisen; man wird aber doch fragen müssen, warum Schiller von seinen gewöhnlichen Gewährsleuten abwich zu Gunsten der nur sporadisch benutzten Chronik, und dabei kann allerdings das dramatische Vorbild den Ausschlag gegeben haben. Es sei mir gestattet, um Wiederholungen zu vermeiden, das **Urner Spiel** (U) und seine erweiternde Bearbeitung durch **Ruef** (R) zusammen zu besprechen.

[1] Schiller hat, wie seine Excerpte beweisen, nicht 'Die Geschichten der Schweizer' von 1780, sondern die 'Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft' von 1787 benutzt; nur diese zweite Fassung berücksichtige ich also.



Schiller hat es von jeher geliebt, in seine Dramen breit ausladende Erzählungen einzulegen, die sich seit seinen Jambenstücken ebenso durch die typische Behandlung des Einganges wie durch ihre epische Ruhe und Fülle scharf, wie Arien, herausheben. Die Räuber bereits sind sehr reich daran: auch wenn ich von Spiegelbergs und Razmanns Schwänken und Mordgeschichten absehe, so sind Schweizers und Rollers Doppelbericht, die Rede des Kosinsky, des alten Moor Klage und der Traum Franzens vollgiltige Belege, die nur der später typischen Stilform noch entraten. In den übrigen Jugenddramen verschlingt die dramatische Bewegung jene Lust am Erzählen fast ganz. Aber sie meldet sich schon wieder im 'Don Carlos', wenn der Prinz seine Jugendfreundschaft schildert, wenn Alba Posas Thaten rühmt, wenn der Marquis selbst die Fabel von den zwei edlen Häusern in Mirandola erzählt; weniger gehört es hierher, wenn Posa im Kerker dem Freunde seine geheime Intrigue entdeckt. Questenbergs Kriegsschilderung in den 'Piccolomini' steht da allein, dagegen weist 'Wallensteins Tod' in des Helden Erzählung von der Schlacht bei Lützen und in dem Bericht des schwedischen Hauptmanns zwei sehr charakteristische Beispiele auf. Aus der 'Maria Stuart' gehört Mortimers Bekehrungsgeschichte, allenfalls Shrewsburys Kerkerbesuch bei Kurl und Nau hierher. Vor allem aber ist der erste Akt der 'Jungfrau von Orleans' bezeichnend, der kurz nach einander die Berichte Bertrands, Rauls, la Hires und Johannas bringt, und weiter die 'Braut von Messina', in der Isabella und ihre Söhne, alle drei ihre exponierende Erzählung haben: die große Reichstagsrede des 'Demetrius' schließt würdig die Reihe. Die Neigung also wächst, doch schränkt sie sich gerade da, wo sie am stärksten ist, auf die Exposition ein. Im 'Tell' aber geht sie weit, weit über alles hinaus, was Schiller je sonst an epischen Einlagen gebracht hat. Der erste Akt enthält die kurze Erzählung Baumgartens, zwei Erzählungen Stauffachers, sein eigenes und Melchthals Geschick betreffend. Der zweite bringt Melchthals Bericht über seine Werberfolge; Hunn meldet von seiner Audienz beim Kaiser, Stauffacher hält seinen langen Geschichtsvortrag. Erzählt im dritten nur Tell seine Begegnung mit Geßler, so schildert er im vierten die Seefahrt und sein Entrinnen, und Attinghausen setzt Stauffachers Geschichtserzählung prophezeihend in die Zukunft fort; noch der fünfte Akt hat zwei lange Berichte über die Eroberung Sarnens und den Tod

Kaiser Albrechts. Die Aufzählung war nötig; sie zeigt, denke ich, daß die Erzählungsmanie im 'Tell' weit über Schillers sonstige Gepflogenheit hinaus geht.

Ich will dem Dichter nicht pedantisch nachrechnen, was von diesen Erzählungen entbehrlich gewesen wäre. Darin fürchte ich keinen Widerspruch, wenn ich betone, daß Stauffachers langer historischer Rückblick auf dem Rütli bei all seiner stimmungsvollen Schönheit dramatisch völlig unmotivirt ist. In dieser Hinsicht steht er allein unter Schillers Erzählungen. Und eben da möchte ich einsetzen. Das Urner Spiel (und in etwas anderer Anordnung auch Ruef) beginnt mit den Reden dreier Herolde, von denen der zweite gleichfalls die sagenhafte Besiedlungsgeschichte der Schweiz, der dritte den Fortgang bis auf Kaiser Albrecht erzählt; zu Ende tritt in U ein vierter Herold auf, der die künftigen Schicksale der Schweiz, die Schlachten von Morgarten, Sempach u. s. w. berichtet, während der Beschluß den Gedanken ausführt, daß es die Staaten von jeher groß gemacht habe, wenn die Bürger '*in einigkeit läbtend ... Vnd ouch liebtend den gmeinen nutz*'; er mahnt die Eidgenossen im Hinweis auf die Altvordern zu gleicher Einigkeit. Die Reden der einleitenden Herolde entsprechen in allem wesentlichen Stauffachers Rütlivortrag, die der ausleitenden geben genau den historischen und didaktischen Inhalt von Attinghausens Prophezeihung im vierten Akte wieder. Daß die Einzelausführung bei Schiller ganz abweicht, ist selbstverständlich. Die Umrahmung des alten Spieles mit solchen historischen Bildern und tendenziösen Betrachtungen hat sich ihm eingeprägt; aber vor Augen hat er es nicht gehabt, da er sein Drama schrieb. Als er sich aus Joh. Müller die geeigneten Exzerpte machte mit der Notiz '*NB. kann im Rütli erzählt werden*' (Goed. 14, S. VIII), da hatte er jene dramatische Anregung schon erfahren.

Aber auch weiterhin könnte die Erzählungstechnik des Schillerschen 'Tell' mit jenen Spielen des 16. Jahrhunderts zusammenhängen. Tschudi meldet von den Greuelthaten oder dem Übermut der Landvögte fünf Fälle: die Schändung des Mädchens von Arth; Wolfenschießens Angriff auf Baumgartens Frau; die Blendung des alten Melchthal; die Aufrichtung des Hutes; Geßlers Drohungen gegen Stauffacher. Die naive Technik der Stettler und Weißenbach führt alle vier Ereignisse — das erste ist

in diesen Dramen wie bei Schiller durchweg fortgelassen — auf offener Bühne vor. Aber auch Bodmer hat Melchthals Blendung, Klingemann Wolfenschießens Tod, das Volksschauspiel, von dem Keller erzählt, Geßlers Gespräch mit Werner auf die Bühne gebracht.[1] Daß Schiller sich hier durchweg der mittelbaren Mitteilung, der Erzählung bedient, stimmt genau zu dem Urner Spiel (und Ruef), freilich auch zu dem 'Schweizerbund'. Mit ihnen allen hat er auch gemein, daß Tell seine Seefahrt und Rettung erzählt. Er geht freilich darin noch über sie hinaus, daß er den Tyrannen erst im dritten Akt die Szene betreten läßt, ein bedenkliches Verfahren, da mindestens die schwach erfundene Szene I 3 keinen Ersatz für persönliche Übergriffe Geßlers bieten kann. Ursprünglich stand Schiller auch in dieser Hinsicht dem Urner Spiel ganz nahe. Ich will den Gang dieses Spieles verfolgen.

Es setzt ein mit einem kurzen Auftritt: Drohungen des Landvogts (bei R. Grislers) vor der Gemeinde; man mag an Schillers Notiz denken '*Gessler amtet. Der Blutbann*'; wahrscheinlich war dieser Vorgang von Schiller für die zweite Szene des zweiten Aktes bestimmt, die nach dem ältesten Szenar in einem Zimmer spielen sollte (Schwenke S. 5. 6). Bei Ruef, der den Auftritt vor der Gemeinde verbreitert hat, finden sich Drohungen und Motive, die an Schiller gemahnen, ohne zwingend zu sein: so sagt der Landvogt zu den Bauern: '*Ein nüwen bruch wil ich üch machen. Ir hand bisshar vil fryheit ghan* (R. 302 f.), wie bei Schiller 2783: *Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen. Ein neu Gesetz will ich diesen Landen verkündigen*; ebenso lehnt er es bei R. 367 wie bei Schiller 2712 energisch ab, den Bauern gute Worte zu geben, ihnen sanft zu thun[2]; und wenn in derselben Schillerschen Szene Rudolf der Harras mitleidig mahnt an das '*elend und erbärmlich Leben*' der armen Leute (2742), so klingt auch das, freilich zorniger, an bei Ruef in den Klagen Tells, die sich an des Landvogts Scheltworte schließen (R. 405): *Noch das wir hand ein hertes läben.* Die drei Parallelen stehen bei Schiller wie bei Ruef dicht beisammen. Ein anderes unwilliges

[1] Die französischen Telldramen, die Dramen Ambühls, Petris, Veit Webers kommen ihrer Anlage nach für diese Frage nicht in Betracht.

[2] Ich lege auf diesen Zug keinen Wert, da er gering modificiert auch bei Henzi, Lemierre, im 'Schweizerbund' u. ö. sich findet.

Wort Tells in demselben Monolog bei Ruef (R. 383): *Sols darzuo kon in vnserm Land, Das wir zrecht bracht vnd buwen hand, Mit grosser sorg vnd übelzyt* u. s. w., erinnert an Stauffachers stolze Rede: *Wir haben diesen Boden uns erschaffen durch unsrer Hände Fleiss . . . — und der fremde Herrenknecht Soll kommen dürfen* u. s. w.

Es folgt in U (und breiter ausgeführt bei R) das Gespräch Tells, Stauffachers und Melchthals, also Schillers Szene I 4. Tell ist in U und R durchweg an Fürsts Stelle getreten und vertritt ihn sogar soweit, daß er, wie jener, der Vorsichtige, Maßvolle ist. Abgesehen davon ist der Aufbau der Szenen in UR und bei Schiller überraschend ähnlich. Tell fragt den auftretenden Stauffacher:

Biss Gottwillkomm, lieber fründe min!
Was mag doch din geschäfft hie syn?

(U 137 f., ähnlich R 421 f.) ebenso wie Walther Fürst: *Seid hochwillkommen unter meinem Dach! Was führt euch her? Was sucht ihr hier in Uri?* Stauffacher erzählt in UR sein Gespräch mit Geßler, bei Schiller, wo er das schon I 3 erzählt hat, dafür Baumgartens und Melchthals Geschick, das in UR dieser selbst berichtet. Melchthal belauscht die beiden (*losst jnen zuo* U, *hat jnen beden heimlich gloset* R) und drängt sich in ihr Gespräch ein, genau wie bei Schiller und gegen Tschudi. Was Schiller aus dieser Belauschuug gemacht hat, daran hat der Dichter des alten Spieles kein Verdienst, der Keim aber ist in UR vorhanden. Die Werbung wird verabredet, das Rütli zum Versammlungsort gewählt.[1] Mit Handgelübde (U 182, R 590, Sch. 740, Schweizb. S. 44, nicht ausdrücklich bei Tschudi) trennen sie sich. Ist diese Gleichheit Zufall? Wird sie durch Tschudi erklärt? Ich konstatiere nur thatsächlich, daß sowohl bei Weißenbach, wie bei Zimmermann und im 'Schweizerbund' der Verlauf ein ganz anderer ist; Tschudi legt es mindestens nahe, diese Verschwörung der drei Männer in zwei getrennte Szenen zu zerlegen. Von Einzelheiten führe ich an, daß in UR, wie bei Schiller der

[1] In der Motivierung, daß es *zum mitlesten lyt* (U 187, R 593) ist das '*zum mitlesten*' eine Variante des Tschudi'schen 'Mytenstein' (Vischer, Das Urner Spiel vom Wilhelm Tell S. 33). Schiller vereinigt beides; den Mytenstein hat er 725, das '*zum mitlesten*' paraphrasieren die Verse 729—731. Aber hierfür genügt Müller I 609 als Quelle.

Alte an der Halden (R 514, Sch. 562) außer dem Auge auch '*all sin guot*' verlor (U 159; *sin herberg, heim vnd huss . . . vnd all sin guot* R 534 f.; *Alles hat der Landvogt ihm geraubt* Sch. 605), wovon Tschudi nichts weiß. Schiller könnte es freilich aus Etterlin haben (*nam jm was er hett* XIII a). Eine andere bemerkenswerte Parallele gewährt Stauffachers zuversichtliche Äußerung (nur in R 575 ff.):

Ja wenn wir zsamen thettind fründen,
Vns zuo einandern gar verbinden
Zuo Gott vnd aller grechtigkeit
Mit liebe, trüw vnd tapfferkeit,
So wurdend d Vögt vns all verlan
Vnd selber vss den landen gan,

die Schiller auf dem Rütli Walther Fürst in den Mund legt (V. 1424 ff.):

Wenn dann die Vögte sehn der Waffen Ernst,
Glaubt mir, sie werden sich des Streits begeben,
Und gern ergreifen friedliches Geleit,
Aus unsern Landesmarken zu entweichen;

der einzige Anklang bei Tschudi (238 a): *Ouch ward abgeredt, dass man ... weder den Vögten noch Jren reisigen Dienern . . . an Jrm Leben kein Schaden zufügen sölt, sondern si mit dem Jren uss dem Land schicken, es wolte sich dann einer mit Gwalt ze Weer stellen* und das Entsprechende bei Müller verfehlt doch gerade den Kern des Gedankens, das freiwillige Entweichen der Vögte.

Folgt in UR eine Rede des Landvogts zu seinem Knecht Heinz Vögeli, in der er die Aufrichtung der Stange mit dem Hute gebietet. Bekanntlich läßt Schiller, offenbar um die in UR eintretende Wiederholung zu vermeiden, jetzt nur durch einen Ausrufer vor der Verschwörung der Drei Geßlers Befehl verkünden. Aber durch Minors wichtige Mitteilung Aus dem Schillerarchiv S. 110 ff. wissen wir, daß in Akt II, also gleichfalls nach der Verabredung der drei Eidgenossen, Geßler denselben Auftrag seinem Knecht Diethelm geben sollte. Dieser Auftrag stimmt streckenweise wörtlich zu den später dem Ausrufer zugewiesenen Worten. Sie vergleichen sich aufs nächste der in U unmittelbar an Geßlers Befehl angeschlossenen Rede des Knechts (U 210 ff., R 727 ff.):

Ein nüwes gbott ich üch verkünd, (vgl. Sch. 2784)
Das vnser Herr Vogt gebieten thuot:
Welcher yetz gadt für disen huot
Vnd jm nit gross eer thuot erzeigen
Als dem Vogt selbs, vnd thuot sich neigen,
Den wil er straaffen an lyb vnd guot;

vgl. Schillers Ausrufer 395 ff.:

Und dieses ist des Landvogts Will und Meinung:
Dem Hut soll gleiche Ehre wie ihm selbst geschehen,
Man soll ihn mit gebognem Knie und mit
Entblösstem Haupt verehren —
Verfallen ist mit seinem Leib und Gut
Dem Könige, wer das Gebot verachtet

(dazu U 229 '*Verachtet ouch gantz üwer gebott*'). Tschudi weicht charakteristisch ab bei aller Ähnlichkeit (235a).[1]

Bei Ruef ist zwischen Geßlers Auftrag und Vögelis Ausruf eine Szene eingeschoben, die uns Melchthal auf der Werbung von Genossen zeigt und uns mit Cunno Abalzellen (= Baumgarten) und Uli von Grub bekannt macht; die Reden dieser Männer bringt U teilweise später. Es sei immerhin daran erinnert, daß auch Schiller (V. 998 ff.) sich gerade mit Melchthals Werbungen beschäftigt, nicht mit den beiden andern Eidgenossen. Aber auch Ambühl S. 43 konnte dazu den Anlaß gegeben haben (Keller a. a. O. S. 154 f.).

Unmittelbar an Vögelis Proklamation reiht sich das Auftreten Tells.[2] In U entwickelt sich die Handlung nun fast genau wie bei Schiller: sowie Tell den Gruß versagt hat, erscheint der Vogt; das Kind (in U die Kinder) ist zwar nicht von Anfang an beim Vater, aber gleich zur Stelle; der Schuß und die Gefangennahme folgen unmittelbar. Diese Konzentration der Ereignisse in U ist ja ganz kunstlos und naiv, und doch wird Schiller von ihr gelernt haben. Schon Ruef hat sie nicht treu bewahrt, zumal

[1] So heißt es bei Tschudi: *Eer und Reverentz bewisen, als ob der Künig selbs, oder Er an siner statt persönlich da wäre.* Zwar ist der König erst späterer Zusatz; aber für Schiller kommt nur der Wortlaut in Iselins Ausgabe in Betracht.
[2] In R versichern vorher 3 Bauern ihren Gehorsam.

da er eine Szene mit Tells Frau, die Schiller aus Bodmer, nicht aus Ruef entnahm, einschiebt; auch Tschudi verlegt die Ereignisfolge auf mehrere Tage; und alle Andern,[1] Henzi, Lemierre, Zimmermann, der 'Schweizerbund', Ambühl, Weber, zerreißen jenen Szenenkomplex in mehrere Akte. Ich meine, wir sehen hier wunderschön in die Werkstatt des Meisters, der grade der geistigen Durchdringung einer archaischen Technik hier die glänzendste dramatische Wirkung verdankt.

Angesichts dieser Thatsache darf ich auch auf Einzelheiten aufmerksam machen. Zwar das Gespräch Geßlers mit Tell schließt sich bei Schiller eng an Tschudi. Aber die Verse U 285 f. (fehlt R):

Wer ich vernünfftig, witzig vnd schnell,
So were ich nit genant der Thell

können ebenso gut Schillers V. 1872: *Wär ich besonnen, hiess ich nicht der Tell* veranlaßt haben, wie Etterlins: *were ich witzig so hiesse ich anders dann der Tell* (XV^b). Geßlers Wort '*Ich wil mich an üch buren rechen*' (U 291, R 991) stimmt im Zusammenhange zu Sch. 1975 ff. '*Das ist warlich ein meisterschutz*' (U 321, R 1092) deckt sich mit Sch. 2043 genauer als Tschudis '*meisterlicher schutz*'; auch U 329 '*Darzuo bruchends ouch ander schützen*' (R 1103 *Der bruch ists vnder allen schützen*) entspricht Sch. 2662 '*Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen*' präziser als Tschudis '*Es wäre also der Schützen Gewonheit*' (ebenso Etterlin).[2] Endlich ist der Befehl Geßlers bei Schiller V. 2069: '*Ergreift ihn Knechte, bindet ihn!*' fast wörtlich identisch mit R 1151, U 352. Und so ließe sich noch manches anführen. Das alte Urner Spiel steht hier in seinem ganzen Charakter Schiller bedeutend näher als Ruef, bei dem sich Tell in so bodenlosen frommen Betrachtungen ergeht, daß der Landvogt uns aus der Seele spricht, wenn er einmal sagt: *Geloub ich recht in hertzen min, So bist, Wilhelm, ein priester gsin, Ald in ein Closter vferzogen; Nit hast von diner muoter gsogen, Das dso vil schwetzst vnd reden magst* (R 1085 ff.)

An die Schußszene schließt sich in UR die Seefahrt, die Schiller

---

[1] Vielleicht Stettler ausgenommen; Weißenbach und Petri lassen sich nicht vergleichen. Bodmer drängt auch zusammen, weicht aber ganz von U und Schiller ab.

[2] Im 'Schweizerbund' S. 89 lautet Tells Antwort '*Ist so Schüzen Brauch*'; die Scene hat aber sonst keine Ähnlichkeit.

um so weniger brauchen konnte, als Tell auch in UR diese Fahrt noch einmal erzählt (U 383 ff., R 1393 ff.). Die Ermordung Geßlers ist in U nur Pantomime; R fügt ihr ein Gespräch zwischen zwei Knechten an, das in den jüngern Telldramen bedeutend fortgewirkt hat[1], darin eine Besprechung, ob man die Leiche solle liegen lassen, und die Vermutung '*Der Thell hats thon*' (R 1282), die sich später in Veit Webers Fassung (S. 148) '*Es ist Tells Pfeil!*' nahe an Schillers '*Das ist Tells Geschoss*' annähert; bei Sch. freilich spricht Geßler. Gewichtiger ist mir, daß bei Ruef gleich nach dem Todesschusse Tell auftritt und seine That rühmt:

Nun ist yetz sicher wyb vnd mann
Vor diesem Vogt, dem öden mann,

also ähnlich wie Schillers Tell:

Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.

Solche renommistische Proklamation ist freilich mehr eines französischen Freiheitshelden im Stile Henzis und Lemierres würdig, als des ruhigen, naiven, pathoslosen Schillerschen Helden, und so würde mir eine äußere Anregung für Schiller hier wohl einleuchten. Ich komme bei Lemierre auf diese Frage zurück.

In U eilt die Handlung rasch zu Ende. Nach einer abermaligen Verabredung zwischen Tell, Stauffacher, Melchthal, zu denen Cunno Abalzellen und Uli von Grub hinzukommen, tritt Tell vor die Gemeinde, entwirft den Plan des Aufstands und spricht der Gemeinde den Eid vor, den sie nachspricht (U 465 ff.):

Das wir keinen Tyrannen mee dulden
Versprechend wir by unsern hulden.
Also sol Gott vatter mit sim Sun,
Ouch heiliger Geist vns helffen nun.

Wir haben hier ein Vorbild für den Schluß der Rütliszene: kein anderer Telldramatiker hat der Gemeinde einen solchen wörtlich wiederholten Eid in den Mund gelegt außer UR und Schiller. Tell spielt in U die Rolle des Eidsprechers, die bei Schiller Rösselmann zufällt. Ja, der ganze schöne Gedanke, eine 'Landsgemeinde' mit ihren Gebräuchen, die Schiller

[1] So bei Bodmer, im 'Schweizerbund', bei Weber.

aus Ebel kannte, nachzubilden, mag von hier ausgegangen sein[1]; Tschudi spricht beim Rütli nur von einer nächtlichen Tagleistung. Freilich noch frappanter scheint die Übereinstimmung in R, wo bereits die schwörenden 5 Bundesbrüder als '*Landsgemeind*' bezeichnet werden (R 1525 f.), wo ferner zum Schluß gar noch eine feierliche Landsgemeinde mit langer Beratung und nochmaligem, Tell nachgesprochenen Eid abgehalten wird. Aus dieser Beratung hebe ich zweierlei hervor: die Schmährede gegen den Landsmann, '*dem d Vögt, der Adel gfallen thät*' (R. 1724), die an Auf der Mauers erstes Landsgesetz Sch. 1303 gemahnen könnte, aber auch wohl öfter ähnlich vorkommt, und vor allem Melchthals Vorschläge für die Einnahme Sarnens (R 1846), die Winkelrieds entsprechendem Vorschlag auf dem Rütli (Sch. 1400 ff.) genau gleichen. So genau, daß beide in dem Zeitpunkt der Weihnacht gegen Tschudi und die allgemeine Tradition, die diesen Sturm auf Neujahr legte, übereinstimmen. Zwar konnte Schiller den Christtermin in einer Anm. Iselins zu Tschudi 234, ebenso in einer Anm. Müllers II 2 und endlich auch bei Etterlin finden. Aber man begreift nicht recht, warum er hier von der gewohnten Quelle abwich. In seinen Skizzen findet sich die Notiz '*Christnacht angesungen*' (Schwenke S. 5): giebt das einen Fingerzeig? Oder waren ihm Neujahrsgeschenke nicht geläufig? Ruefs Vorbild brächte die einfachste Erklärung. Wie er, hat auch Schiller ursprünglich eine der Vesten bei offener Bühne erstürmen lassen wollen: Roßberg, nicht Sarnen. Aber zu diesem Einfall konnte er auch in andern Telldramen sich die Anregung holen, wenn es deren bedurfte.

Das Ergebnis dieser Betrachtungen ist schon insofern nicht glatt, als die nachgewiesenen Übereinstimmungen Schillers mit den alten Spielen nicht alle auf U, auch nicht alle auf R passen, wenn auch die Mehrzahl U R gemein ist. Die für mich entscheidenden Analogien konnte sämtlich U hergeben; was darüber hinaus zu Ruef stimmt, sind mehr Details, wenn auch öfters bemerkenswerte Details; sie einfach für Zufall zu

[1] Im 'Schweizerbund' S. 122 hat ein Bauer einen wunderlichen Traum: ***Eine grosse weite Wiese; drey Männer da; nach und nach kommen mehr und mehr, und war eine Landsgmeind.*** Das Traummotiv, das aus Bodmer stammt, soll Wirklichkeit widerspiegeln. Immerhin werden wir Schillers berühmte 'Landsgemeinde' nicht an diese beiläufige Stelle anknüpfen wollen.



halten, das wird mir dadurch erschwert, daß sich diese Bezüge ausschließlich in zwei bestimmten Szenen Schillers, der Rütliszene (II 2) und der hohlen Gasse (IV 3) zusammendrängen. Da Ruefs Fassung für das Schweizer Drama, wie manche fortlebende Züge beweisen, besonders große Bedeutung gewann, so könnte eine jüngere Tradition, die berichtweise an Schillers Ohr drang, manches erklären, ohne daß man genötigt wäre zu der Annahme, Schiller habe Ruefs Stück selbst direkt oder durch Mitteilung gekannt. Doch trage ich zu früheren Erwägungen nach, daß Schiller im 5. Bande von Hallers 'Bibliothek der Schweizergeschichte', die er nachweislich zu Rate gezogen hat, Ruef ebenso wie alle andern vor 1787 erschienenen Telldramen unter der geschichtlichen Litteratur verzeichnet finden konnte.

Zu Ruef also setze ich ein großes Fragezeichen: daß aber Schiller einmal das Urner Spiel auf der Weimarer Bibliothek gesehen habe, das ist mir kaum zweifelhaft. Und zwar hat er es ganz im Anfang seiner Tellarbeit kennen gelernt. Hier nun fand er bereits die Umrahmung des Telldramas durch die Geschichte der Eidgenossenschaft. Hier fand er die Neigung, mehr erzählen als handeln zu lassen. Hier lernte er die Konzentration der eigentlichen Tellhandlung. Hier entnahm er sich den Plan zu Geßlerszenen, die er später leider fallen ließ. Schillers Szenen I 3, I 4, II 2, III 3, IV 1 (IV 3) sind hier vorbereitet. Das Eigentümliche dieses Einflusses lag eben darin, daß er recht eigentlich in die Keimzeit des Stoffes gefallen sein muß. Das macht ihn fühlbarer in der Komposition als im Einzelnen.

So innerlich ist die Einwirkung nicht, die ich von spätern Telldramen aus zu verzeichnen habe. Über Weißenbachs gern lyrisch-allegorische, dazu plump angeordnete Szenen kann ich schnell hinweg gehen; von dramatischem Aufbau ist keine Rede; buntere Rhythmen müssen über solche stofflichen Inkonsequenzen hinweghelfen, wie daß z. B. 'die drey Tellen' bei Weißenbach einmal vier, in einer zweiten Szene drei, aber zum Teil andere sind; auch hier mischt sich der Chronist mit breiter Geschichtserzählung herein; am originellsten ist noch die wechselvolle szenische Verschlingung der Einnahme von Sarnen mit der von Roßberg, bei der das Liebespaar Jogeli und Anneli als lustige Genrefigürchen sich herausheben, und die seltsame Klage der Landvogtwitwen, denen ein Bauernweib den Kopf humoristisch zurechtsetzt.

Ein ganz anderes Gesicht machen die beiden französischen Dramen. Lemierre, der geborene Pariser, steht vollständig unter dem Banne der Einheiten; Henzi, der Schweizer, der Revolutionär, ist von ihnen freier, unterliegt aber den sonstigen Traditionen des französischen Schauspiels womöglich noch viel gründlicher als der talentvollere Lemierre; hat er doch z. B. ursprünglich die beiden Räte seines Helden Grisler, die im Drucke Leinhart und Werner d'Altinghauß heißen, mit den ort- und zeitlosen Tragödiennamen Zamor und Oronte versehen wollen. Dennoch hat gerade Henzi, den sein tragisches Geschick den Landsleuten, die mit Tell sympathisirten, besonders wert machen mußte, auf die dramatische Behandlung der Tellsage in der Schweiz eingewirkt. Zwar, daß er des Dekorums wegen Tell zum Edelmann macht, der nur in der Not den laboureur spielt, das findet erst bei Petri eine — nicht unabhängige — Parallele.[1] Aber er zuerst versieht seinen Grisler mit dem typischen bösen Vertrauten Leinhart; er zuerst läßt den Freiherrn Werner von Altinghauß als Verfechter der Volksfreiheit auftreten, eine Rolle, die er bei Tschudi lange nicht so prononziert inne hat, wie von da an im Drama; Schiller entnahm ihn wohl in dieser Eigenschaft aus Johannes Müller, der seinerseits der durch das Drama genährten Tradition unwillkürlich gehuldigt haben wird. Für Henzi oder seinen Bearbeiter wurde Attinghausen schon durch seinen freiherrlichen Stand zu einer Führerrolle unter den Freiheitsmännern empfohlen. Eine sehr viel zweifelhaftere Neuerung ist es, wenn Henzi den Knaben Tells durch eine Tochter Edwige ersetzt, in die Vater und Sohn Grisler sich verlieben. Der Sohn Adolphe besitzt natürlich ihr Herz: so entsteht ein Liebespaar, das zwar auch an Rudenz und Bertha anklingt (Adolphe muß Edwige aus dem Kerker retten), das aber sein volles Gegenstück erst an dem Paare Arnold und Mathilde findet, zu dem Rossinis Librettisten, dank der Geistesverwandtschaft der französischen Oper mit der alten französischen Tragödie, Schillers Liebende zurechtschneiderten. Auf die Bühne wagt Henzi die Szene, in der Tell seiner Tochter den Apfel vom Haupte schießt, begreiflicherweise nicht zu bringen; diese grobe Verletzung der Sage durfte man wenigstens nicht so

[1] Den unzweideutigen Beweis, daß Petri aus Henzi schöpfte, erbringt das beiden gemeinsame *l* in dem Namen '*Altinghaus*'.

anschaulich machen. So verlegt er den Apfelschuß, ja er verlegt auch Geßlers Ermordung hinter die Szene. Da für Henzi Grisler, der zu später Tugend erst in der Todesstunde bekehrte Tyrann, durchaus der Held ist, nicht etwa Tell, dessen große Freiheits- und Gleichheitsrede im 5. Akte erst interpoliert wurde, so läßt sich bei ihm eine Ökonomie, die Tells Thaten hinter die Szene verlegt, wohl verstehen. Aber mit beidem hat er unbegreiflicherweise auch in den Telldramen Schule gemacht; in der ganzen Zeit von Ruef bis auf Schiller hat nur noch Lemierre diese beiden Szenen auszuführen gewagt, der ebenso wenig wie der deutsche Dichter Bekanntschaft mit Henzi verrät. Es ist das eine Art Gegenprobe auf Schillers Verhältnis zum Urner Spiel.

Der Gesammteindruck, daß Schiller von Henzis Tragödie keinerlei Notiz genommen, wird auch durch Einzelheiten nicht erschüttert. Wenn Schillers Geßler seine Härte dem Harras gegenüber durch die Politik des Kaiserhauses rechtfertigt (Sch. 2727 ff.), so deckt sich das mit einem Gespräch zwischen Grisler und dem zu diplomatischer Milde ratenden Leinhard bei Henzi (I 3); aber auch Ambühl bringt einen ähnlichen Dialog (S. 7 f.). Wenn Altinghauß bei Tells Gefangennahme grollend fragt (V 2):

Laisserons-nous périr ce guerrier, ce héros?
Le bras de nos exploits, l'âme de nos complots?,

so entspricht das recht genau den Klagen der Landleute bei Sch. 2090 bis 2092; aber die Klage lag sehr nahe. Auch Henzis Tell entflieht nicht nach Geßlers Fall (V 5):

Tell au lieu de s'enfuir sort de son guet-à-pend
Et leur dit glorieux: Venez percer ce flanc!
Notre tyran n'est plus; j'ai vangé ma patrie u. s. w.;

aber das ist bei Henzi nur Bericht. Auffälliger mag es scheinen, wenn Tell (II 5) im Hinblick auf Grislers Veste '*le joug d'Uri*' die Burgmauern der Tyrannen an den Bergen mißt:

Considerez ces monts, dont la hauteur immense
Des remparts les plus forts ravale l'arrogance

und weiterhin Grisler anherrscht (II 8):

Le peuple genereux que nourrit l'Helvetie,
Ne peut être enfermé que dans les plus hauts monts:
Ce n'est qu'au Créateur à former leur prison!

Wer denkt nicht an die Worte des Schillerschen Steinmetzgesellen (Sch. 374 ff.) und vor allem an Tells eignen Ruf:

Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet (Sch. 388).

Aber Peppmüller hat in Schnorrs Arch. I, 466 f. eine ähnliche Vorstellungsreihe aus Scheuchzer nachgewiesen, und das mag genügen. Edwiges mitleidige Klage endlich, da ihr des Vaters Schuß droht (IV 1):

Chaque flêche en partant dechirera le sien (scil. *coeur*),

hat gerade durch das — nur rhetorisch gemeinte — *chaque* entschiedene Verwandtschaft mit der Klage der Schillerschen Hedwig (Sch. 2327):

Und ewig fliegt der Pfeil mir in das Herz;

aber die Ähnlichkeit ist doch mehr bestechend als überzeugend; sowohl die Person der Sprecherin wie der Gedanke selbst scheinen vergleichbarer als sie es sind. Man darf gerade bei solchen Ähnlichkeiten in rhetorischen Wendungen nicht vergessen, daß bei aller Verschiedenheit der Stil Schillerscher Jamben den französischen Alexandrinern von vornherein unendlich näher steht als etwa den Knittelversen des 16. Jahrhunderts oder den Schweizer Prosastücken des 18. Ich beherzige das auch bei der zweiten Alexandrinertragödie dieses Kreises.

Lemierre ist theatralisch unzweifelhaft mutiger als Henzi. Freilich, er trägt die gedankenlos fortgeschleppte Kette der Einheiten viel geduldiger; während Henzi den Schauplatz ungeniert wechselt, spielt sich bei Lemierre Verschwörung der Eidgenossen, Apfelschuß, Geßlers Tod u. s. w. an ein und demselben Platze, an jenem Überall und Nirgends ab, von dem J. El. Schlegel sagte: 'Der Schauplatz ist auf dem Theater'. Und die Einheit der Zeit, die den Dichter mit gewissenhafter Pedanterie die gesamte Verschwörung und die gesamten Schicksale Tells in einen Tag zusammenpferchen läßt, sie wirkt auf uns ärgerlich komisch. Aber Lemierre hat dafür den Mut, Tell in der '*bassesse*' zu lassen, auch die Vertretung des Volkes nicht dem Baron von Attinghausen, sondern den drei echten Schweizer Eidgenossen zu übertragen. Freilich dem Pariser erschienen

die rauhen Bergbewohner in einer Rousseauisch idealen Ferne; dem Schweizer waren sie zu alltäglich für den hohen Stil. Natürlich ist auch Lemierres Tell ein deklamatorischer Freiheitsheld trotz Florian, und seine Gattin Cléofé — welch passender Name für eine Schweizer Bäuerin! — schwärmt gar für Frauenrechte, bekämpft freiheitlicher noch als ihr Gemahl auch die Tyrannei der Männer gleich mit. Immerhin blieb sie nicht ohne Einfluß auf die weitere, etwas cholerische Gestaltung von Tells Weib: schon bei Lemierre bietet sie alle Mütter gegen Geßler auf, ähnlich wie Orsina (Em. Gal. IV, 7) alle verlassenen Geliebten, und dieser Furienreigen grimmiger Mütter kehrt seitdem wieder und wieder.[1] Geßlers confident Ulric ist farblos wie Rudolf der Harras, Melchthal ein beinahe albern unvorsichtiger Schwätzer und Hitzkopf. Handlung und Dialog zeigen einige Berührungen mit Schiller, von denen ich das minder Erhebliche in der Anm. [2] zusammenstelle.

Bedeutungsvoller könnte es scheinen, daß die Rede des Rudenz (Sch. 1996 ff.)

Es war nur eine Prüfung —
Den Zweck habt ihr erreicht — Zu weit getrieben
Verfehlt die Strenge ihres weisen Zwecks
Und allzu straff gespannt zerspringt der Bogen

sich, allerdings in zwei weit getrennte Stücke zerlegt, bei Lemierre wiederfindet: Cléofés Freundin vermutet IV 1:

Peut-être que Gessler dans un premier courroux
N'a voulu, Cléofé, qu'éprouver votre époux,

und Tell donnert in einer Freiheitsrede comme il faut (III 2) den Tyrannen an:

[1] So z. B. bei Zimmermann S. 54: *Ihr Mütter — alle — eilet her! — Wir müssen dem eingefleischten Satan das Herz lebendig aus dem Busen reissen.*

[2] Bei der Verschwörung der vier Schweizer (I 2) berichtet z. B. Fürst über das Scheitern der Gesandtschaft an Albrecht, wie Hunn das auf dem Rütli tut. Den erregten Melchthal warnt Tell vor Rache: *Dans les maux publics, dans le commun murmure, Il faut mettre en oubli souvent sa propre injure;* vgl. Sch. 1458—65, wo aber Tschudi zu Grunde liegen wird. Geßler erteilt (II 3) selbst den Befehl, den Hut aufzurichten, nachdem er milde Behandlung der Bauern abgelehnt hat (Sch. 2751 ff.). Cléofés Klage während des Seesturms (V 2): *Confonds-tu dans le même destin le crime et la vertu?* gemahnt an Schiller 2183 ff.

L'arc qu'on tient trop tendu se brise de lui-même,
Et lorsqu'à cet excès l'esclavage est monté,
L'esclavage, crois moi, touche à la liberté

(vgl. Schiller 1275 ff.). Aber jener erste Gedanke kommt auch bei Bodmer vor, und das Sprichwort lag in einem Telldrama besonders nahe; obendrein ist für beide Gedanken der Zusammenhang bei Lemierre ein anderer als bei Schiller. So macht mich denn auch Geßlers — nicht einmal unmittelbare — Antwort auf Tells *Ah! plutôt prends ma vie!'* (Sch. 1984), die lautet (III 4): '*Je veux être obéi, mourir n'est pas céder*' (Sch. 1986 '*Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuss*'), kaum irre in der Meinung, daß Schiller Lemierres Drama nicht gekannt habe. Eins freilich ist seltsam. Daß Tell dem sterbenden Geßler zuruft (V 5): *Reconnais Tell, barbare, à la mort qu'il t'envoie* (ähnlich Schiller 2792: '*Du kennst den Schützen, suche keinen andern*') und dann eine Freiheitstirade anknüpft: '*Voyez la tyrannie abattue!*' ist höchst französisch und klingt bei Lemierre unzweifelhaft stilgemäßer als bei Schiller. Doch ist ein Unterschied vorhanden. Was bei Lemierre rhetorische Renommáge ist, hat bei Schiller lediglich wieder den Zweck, das gute Gewissen des ehrlichen, mutigen Mannes zu betonen, resp. das zweifelnde Gefühl zu bestärken, eine Beschäftigung, der sich Tell ja leider von seinem Monologe an ausschließlich hingiebt. Immerhin ist diese Deklamation Tells, die sich aber auch aus Ruef (nicht aus dem Urner Spiel) ableiten ließe, der einzige, mehr als äußerliche Zusammenklang zwischen Lemierre und Schiller. Im Aufbau der Handlung, in der Charakteristik ist eine Ähnlichkeit über das Natürliche hinaus nicht vorhanden.

In all den bisher erörterten Dramen findet sich nirgends eine Spur des moralischen Zweifels, der Schiller die Freude an Tells That so schwer verkümmert. Sie feiern ihn wie Harmodius, Aristogeiton und Timoleon, wie die beiden Brutus Roms[1] als einen Retter der Freiheit,

---

[1] Vgl. z. B. Altdorfer in der Schweizerischen Blumenlese I, 98: ***Wie Brutus und Timoleon umwunden Mit Lorbeer, welcher ewig blüht, Seh ich der Helden Stirn*.**



der, höchsten Preises wert, einer Verteidigung wahrhaftig nicht bedarf. Aber die Worte, mit denen Joh. Müller, dem Tell auch nur der fleckenlose Vertreter heroischer Selbsthilfe ist, den ersten Band seiner Schweizergeschichte schloß, zeigen, daß es längst ketzerische Gegenmeinungen gab, die durch die drastischen Strafen der Urner Regierung nicht widerlegt waren. Dieser Zwiespalt dringt nun vor Schiller nirgend auch nur entfernt so nachdrücklich in das Drama ein, wie bei Johann Jakob Bodmer. Sehr begreiflich! Bodmer schreibt 18. Dezember 1748 an Henzi (Schnorrs Arch. 6, 87): 'Tell ist glüklich, daß die Poeten und die Historici conspiriren ihn zu einem Helden zu machen. Ich habe niemahls vil auf seinen wahren Charakter gehalten. Er dünkte mich stets ein Etourdi, der durch seinen unzeitigen Eifer die Conjuration beynahe vor der Zeit verrathen hätte'. Als der alte Herr ein Vierteljahrhundert später selbst unter die Tellpoeten geht, bekennt er sich freilich nicht mehr offen zu diesem Urteil. Aber er verleiht dem Tell auch nicht die ungetrübte heroische Glorie des Patrioten, sondern stellt ihn zwischen die mißbilligende Kritik Melchthals und die Bewunderung Baumgartens mitten hinein: Tell wird genötigt, seine That zu entschuldigen, zu rechtfertigen. Daß Schiller in die Telldichtung des einst namhaften Dichters einen Blick geworfen habe, ist an sich wahrscheinlich genug. Ein ganz äußerlicher Grund entscheidet. Bodmer, der sich, Ruef und Lemierre ignorierend, die Neuerung zuschreibt, Tells Frau in das Drama eingeführt zu haben, nennt sie Hedwig. Die Geschichte kennt keinen Namen, auch Ruef nicht; bei Lemierre heißt sie Cléofé, im 'Schweizerbund' Gertrud, im 'Dreibund' Therese, bei Weber Anna; Bodmer übernahm Henzis Edwige und Zimmermann, den Schiller schwerlich benutzt hat, schöpfte aus Bodmer denselben Namen. Damit ist eine Grundlage geschaffen, auf der sich weiterbauen läßt.

Es ist nicht ganz leicht, Bodmer ernst zu nehmen. So unzweifelhaft er Henzi kennt, so bemüht er sich doch, shakespearisch zu sein, und das hat in seinem belustigenden Mißlingen etwas unwiderstehlich Komisches. In Betracht kommen nicht nur die drei Einakter, die er als 'Schweizerische Schauspiele' zusammengedruckt hat; auch den separat erschienenen 'Haß der Tyranney' scheint Schiller zu Gesicht bekommen zu haben. In der Einleitung jener drei Dramen spricht Bodmer sich für eine

gewisse Freiheit des Erfindens aus: er führt als Proben seiner eigenen Erfindung eben Tells Frau an; ferner die Landstreicherin, in deren Armen er Geßler sterben läßt, in Wahrheit lediglich eine Kopie des Todes Kaiser Albrechts bei Tschudi 242[a] und schwerlich für Schillers Armgard anregend; endlich den guten Bruder Eberhard des bösen Hugo von Wolfenschießen, auch das eine Scheidung des Geschlechts, die schon Tschudi 236[b] andeutet. Weiterhin rechtfertigt er's mit Shakespeares Beispiel, wenn er es auf der Bühne vorführt, wie Beringer dem alten Heinrich von Melchthal die Augen austritt. Er denkt natürlich[1] an Glosters Blendung durch Cornwall (Lear III 7), die er bis in die widerwärtigen Details hinein nachbildete, und auch bei Arnolds Begegnung mit dem geblendeten Vater hat ihm die Szene zwischen Edgar nnd Gloster hereingespielt (Lear IV 1). Es sei doch daran erinnert, daß sich Düntzer (Erläut. [5] 104) auch durch Schiller an diese Learszenen gemahnt fand. Düntzers Empfindung war richtig. Aber Bodmer spielte da den Vermittler.

Von Komposition ist bei ihm keine Rede. Wir haben vier kurze Szenenreihen ohne unmittelbaren Zusammenhang. Zwei gehören Tell und Geßler, zwei Melchthal und Landenberg, der ja auch bei Schiller ursprünglich auftreten sollte. Der Nachweis ihrer Einwirkung auf Schiller wird dadurch erschwert, daß die späteren Schweizer Dichter, von denen Schiller den 'Schweizerbund' und Ambühl wahrscheinlich gelesen hat, alle gleichfalls auf Bodmer fußen. So wird z. B. des kleinen Walther Ausruf: '*Der Vater trifft den Vogel ja im Flug*' (Sch. 1949) eher aus dem 'Schweizerbund' S. 91 ('*Er schiesst den Vogel im Flug*') oder aus Ambühl S. 39 ('*Man sagt, du schiessest den Vogel im Flug!*') als aus Bodmers Tell S. 7 ('*Er schiesst die Ringeltaube im Fluge*', vgl. auch S. 13) stammen, während freilich jene beiden aus Bodmer schöpften. Das Gleiche gilt von dem Zuge, daß der Knabe selbst den getroffenen Apfel dem Vater bringt (Bodmer S. 14; Schweizerb. S. 88; Ambühl S. 50; Sch. 2035). Derartige Anklänge laß ich beiseite.

---

[1] Schiller mag aber durch jene Vorrede auch an die verwandte Shakespearesche Scene King John IV 1 erinnert worden sein, die so auffällig anklingt an Walthers Bitten Sch. 1954 ff.: ich ersehe aus Goedeke Grundr. V^2 232, daß in der mir unzugänglichen Zeitschrift f. d. Unt. 5, 55 auf diese Ähnlichkeit bereits hingedeutet ist.



Bodmers 'Tell' weist, wie Henzi, Attinghausen, der bei ihm und seinen Nachahmern (Zimmermann, 'Schweizerbund') ungeschichtlich Wolfram heißt, einen wichtigen Platz an. Er steht zwischen den Schweizern und dem Vogt. Geßler macht ihm dieselben Vorhaltungen wie Rudenz bei Schiller: '*Ihr wolltet lieber die Regierung mit diesen Viehhirten theilen*' (S. 4; Sch. 812 '*Habt Ihr nicht höhern Stolz als hier . . . neben diesen Hirten zu regieren?*'); Tschudi 236ᵇ u. A. weichen im Ausdrucke stärker ab. Weiterhin tritt Attinghausen gegen Geßlers grausamen Einfall ähnlich auf, wie Bertha oder Rudenz: '*Ihr habet ihm wol nur Schrecken einjagen wollen*' (S. 10; Sch. 1910. 1923. 1992). Freilich mißbilligt er andererseits auch Tells Ungehorsam: '*Was ist der leere Hut? — vor wie viel leeren Köpfen beuget man sich täglich!*' (S. 12) ein unzweifelhaftes Vorbild für Frießhards cynische Worte: '*Warum nicht einen leeren hohlen Hut? Bückst du dich doch vor manchem hohlen Schädel*' (Sch. 1759 f.). Der Schuß findet hinter der Szene statt; der Wachtmeister rühmt den geschicktesten Schuß '*er hat den Apfel . . . in der Mitte durchbort*' (S. 14 = Sch. 2042), und Wilhelmchen, das hier die Stelle des Schillerschen Walther vertritt, schildert sein geduldiges, furchtloses Stillstehen (S. 14) gerade wie bei Sch. 1961 ff.

'Geßlers Tod' wird wesentlich durch die apologetischen Gespräche über Tells That gefüllt. Es ist ein Motiv der Parricidaszene, wenn Tell sich der Billigung Baumgartens sicher glaubt: '*Der hält mich nicht für einen Mörder, der das Beil aufhob!*' (S. 12). Der bei Bodmer totgehetzte, schon auf dem Titel gegebene und wieder apologetisch gemeinte Vergleich Geßlers mit einem Raubtier (z. B. S. 6: '*Hier im Gesträuche warte ich auf das Raubthier*') könnte den Keim gegeben haben zu Tells '*Ich laure auf ein edles Wild*' (Sch. 2635).

Dies alles sind bis auf jene apologetische Tendenz, die wieder in das Gebiet schweizerischer Lehrhaftigkeit einschlägt, doch mehr Einzelheiten. Viel mehr haben merkwürdigerweise die beiden Melchthaldramen Macht gewonnen über den deutschen Dichter. Es war eben die einzige eingehendere dramatische Darstellung dieser Episode, die er kannte, während sich die verschiedenen Telldramen gegenseitig im Lichte standen. Beringer hat hier an Eberhard von Wolfenschießen abermals eine Rudenz ähnliche Gestalt zur Seite. Rudenz unterscheidet sich von den farblosen (Ulrich,

Ospenthal), bösen (Leinhard, Meinhard, Meyer von Bürgeln, Wolf) und guten (Attinghausen, Hüneberg) Begleitern der Landvögte dadurch, daß er eine gemischte Persönlichkeit ist. Ein abtrünniger Sohn der Schweiz, wie Zimmermanns Meinhard, der Meyer des 'Schweizerbunds', kehrt er angesichts übertriebener Grausamkeit zu den Seinen zurück. Ich glaube um so mehr, daß in Schillers Rudenz, für dessen Charakter Tschudi und Müller nichts hergaben, der böse Hugo und der gute Eberhard von Wolfenschießen zusammen gewachsen sind, als Attinghausen (Sch. 945) selbst durch Rudenz an Wolfenschießen gemahnt wird.[1] Bodmers Eberhard nun tadelt es entrüstet, als der Landenberger den alten Melchthal mit einem Gespann Ochsen büßen will, weil er den flüchtigen Baumgarten gerettet habe: also das Motiv, durch das Schiller seiner ersten Szene zu so gewaltig wirkendem Abschluß hilft. Er warnt Beringer: '*Wollet ihr den Hass des Volkes auf euch laden?*' (S. 7), wie Rudenz '*Doch solches Regiment muss Hass erwerben*' (Sch. 1999). Aber Rudenz unmittelbar folgendes Wort: '*Das ist des Königs Wille nicht*' spricht bei Bodmer nicht Eberhard, sondern gleich nach ihm der alte Melchthal '*Das hat euch der König nicht befohlen*', ein Gedanke, der auch im 'Haß der Tyranney' variiert wird: '*Du hast den König beraubet, du hast ihm unsere Liebe geraubet*' (S. 14; vgl. Sch. 2009. 2026). Melchthal beruft sich auf Albrechts großen Vater, von dem er wenig motiviert die Anekdote erzählt, die Schillers 'Grafen von Habsburg' zu Grunde liegt; Schiller folgte natürlich Tschudis ausführlicherer Darstellung, mochte aber durch Bodmers gewaltsamen Hinweis aufmerksam gemacht sein. Den Geblendeten führt Eberhard dem Sohne zu, den er nicht kennt. Vor unsern Augen erfährt dieser des Vaters Schicksal, wie bei Schiller. Gewiß, von Schillers strömendem Pathos hat weder dieser Eberhard noch dieser Arnold etwas: aber zu der großen Tirade an das Licht des Auges giebt eine trockene Äußerung Eberhards das Thema: '*ich sehe doch, dass du . . . gute Augen hast. Du erkennest kaum, welchen grossen Schatz Gott dir gegeben, als er dir diese Augen gegeben, das Licht des Tages zu sehen*' (vgl. Sch. 589 f. 599: '*O eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges — Ich hab' zwey frische Augen und kann*

[1] Ferner liegt es, an Geßlers Diener Wolfgang im 'Schweizerbund' zu denken, der gleichfalls zum Guten, zur Treue gegen seine Landsleute umschlägt. Die merkwürdige Ähnlichkeit zwischen Webers und Schillers Rudenz wurde oben S. 232 f. erwähnt



dem blinden Vater keines geben'). Viel unzweideutiger aber, als der Anfang, ist der Schluß der Schillerschen Melchthalszene durch Bodmer gegeben. Der wackre Kirchherr von Sarnen, ein Vorläufer Rösselmanns, mit dem er eine gewisse vermittelnde Schwäche teilt, tröstet den augenlosen Greis: '*Seligere Tage werden kommen, und stehn vor der Thüre. Das Licht der Augen wirst du zwar nicht wieder empfangen,*[1] *aber in deiner Seele wird es heiter werden. Du wirst in die Tage leben, da dieses unterdrückte Volk aus dem Staube, wo es itzt liegt, sich aufraffen wird. Diese Berge nähren Heldenseelen*' (S. 16; vgl. S. 15). Wem dröhnen sie nicht durch diese karge Prosa, die hinreißenden prophezeihenden Schlußworte Arnolds, die gipfeln in dem Verse: '*Und hell in Deiner Nacht soll es Dir tagen*' (Sch. 750; vgl. auch 744 f.).

Das Stück 'Heinrich von Melchthal' schließt mit einer Vision des Kirchherrn, die zwar nicht im Inhalt,[2] aber doch in der Stimmung und Einkleidung auf die Vision des sterbenden Attinghausen gewirkt haben könnte.[3] Ihre Vollendung bringt das recht schwache vierte Stück 'Der Haß der Tyranney'. Das Grundthema dieses Stückes ist des Kirchherrn Rede (S. 18): '*Grosses Beyspiel der Mässigung!*' u. s. w., das ich unbedenklich verknüpfe mit Walther Fürsts Bewunderung für das Volk, '*das mit dem Schwerte in der Faust sich mässigt*' (Sch. 1375). Jenes Beispiel ist die Schonung, die Arnold von Melchthal dem schändlichen, schon von den ergrimmten Schweizern mit dem Tode bedrohten Beringer gewährt. Hierher hat Schiller Melchthals Bericht V. 2905 ff., wo freilich — sehr viel schöner — der alte Vater und nicht der Sohn ihn begnadigt,[4] wahrscheinlich auf Grund der Worte Heinrichs im 'Schweizerbund' S. 55: '*Arnold, ich habs ihm verzeihen*'. Also neben Einzelheiten hat Bodmer Schiller deutlich Stimmungsgehalt verliehen, freilich durchaus nach der Lehrhaftigkeit hin: die Abwägung von Tells That, die edle Mäßigung Melchthals wird aus Bodmers mißglückten Produkten stammen. So reich

[1] Schiller notiert sich bei Schwenke S. 5: '*Der alte Melchthal bleibt doch geblendet. Ein zweites Rütli, wo man auch im Glück die Mässigung beobachtet*'.

[2] Auch im Inhalt deckt sich mit ihr eine Vision Tells bei Weber S. 220.

[3] Daß die gottbegnadete Jungfrau von Orleans von Zeit zu Zeit weissagt, darf mit der Vision Attinghausens nicht verglichen werden.

[4] Sehr ähnlich ist die Schlußscene in Webers 'Tell', wo Tell und der alte Heinrich von Melchthal Arnolds Rache verhindern.

und schön diese Samenkörner bei Schiller aufgegangen sind, jene Apologie bleibt doch ein ungehöriges, didaktisch undramatisches Element,[1] das abermals lehrt, welch zweifelhaften Gewinn Schiller diese dramatischen Anregungen brachten. —

Zimmermanns bombastisches helvetisches Patriotendrama, ein höchst talentloses Machwerk, das ausschließlich der Gesinnung des Autors Em. G. v. Hallers Lob verdankt, schwankt haltlos zwischen Henzi — Lemierre und Bodmer — Shakespeare. Dorthin weisen die öden pathetischen Freiheitstiraden, die selbst der Knabe Walther schon versteht; dorthin der handlungsarme, ohne Szenenwechsel personenkarg angelegte Aufbau, der alles Wesentliche hinter die Szene verlegt; dorthin Geßlers sträfliche Liebe zu Hedwig; dorthin der böse Vertraute Meinhart, der mit Änderung eines Buchstaben aus Henzis Leinhart erwachsen ist. Dagegen ist Bodmers Vorbild sichtlich schon in der Prosa; dann in dem Namen der Hedwig, in den ausgestampften Augen Melchthals u. s. w.; sichtlich nicht minder in Shakespearereminiszenzen, wie wenn Geßler etwa von Tell sagt '*Tell denkt zu viel*' oder Stauffach von Gering Schorno, '*der nicht der letzte in meinem Herzen ist, ob ich ihn schon den letzten nenne*'. Schornos Name beschließt (S. 29) die Aufzählung der Rütliverschworenen, die Zimmermann durch seltsamen Zufall derselben Urkunde bei Tschudi (189ᵇ) entnommen hat, wie Schiller: daß es ein Zufall ist, stellt der Vergleich sicher. Kaum minder seltsam trifft es sich, daß beide Conrad Hunn an der Gesandtschaft zu Kaiser Albrecht hervorragenden Anteil nehmen lassen (Zimm. S. 11; Sch. 1324); sie scheinen unabhängig eine auf das Jahr 1276 bezügliche Notiz bei Tschudi 184ᵃ auf spätere, ganz andere Verhältnisse bezogen zu haben. Auch das mag auffallen, daß bei einer Besprechung der drei Männer Stauffach sich ebenso entschieden gegen die Heranziehung des bauernfreundlichen Adels ausspricht wie bei Schiller (Zimm. S. 33; Sch. 684—700); auch hier kann eine Andeutung Tschudis 237ᵃ die Brücke schlagen, wie denn Zimmermann, wieder nach Bodmers Beispiel, den trefflichen Chronisten fleißig benutzt hat. Was sonst an Schiller anklingt, hat dieser sicherlich aus anderen Quellen, aus Bodmer, dem 'Schweizerbund' u. s. w. —

---

[1] Es sei beiläufig bemerkt, daß Sch. 1798—1809 in Worten Veringers, Haß der Tyranney S. 8 ihren Keim haben könnten.



Dieser steht im stärksten Gegensatz zu Zimmermanns hochtrabendem Zopfstil. Er veranschaulicht, mit Zimmermann verglichen, die Reaktion des Sturm- und Drangdramas à la Götz gegen die dürftige Würde und Korrektheit der tragédie française. Leider ist der Dichter in den Kraftworten, den kurzen Ausrufen, dem realistischen Dialog, den belanglosen Episoden, den kurzen Szenchen, all diesen äußerlichen Kennzeichen jenes Kraftstils stecken geblieben; zur Krafthandlung kommt es nicht. Und von Schillers dramatischer Art steht diese zerfaserte, alles halb verschluckende Manier noch bedeutend weiter ab als selbst Zimmermann. Ich habe mich geradezu gegen die Annahme gewehrt, Schiller könne von diesem sonderbaren Erzeugnis ernsthaft Notiz genommen haben.[1] Ich bin nicht um diese Annahme herum gekommen, und sie wird äußerlich dadurch gestützt, daß Ambühl der Dichter des 'Schweizerbunds' war; kannte Schiller doch Ambühls, freilich unvergleichlich anders gearbeiteten 'Tell', der stilistisch etwa die Mitte hält zwischen den Extremen Zimmermann und 'Schweizerbund'.

Lehrreich ist hier schon das Personenverzeichnis. Wolfram von Attinghausen, die Bundesgenossen Jost an der Matten, Geißweiler stammen aus Bodmer, der Bundesgenosse Kiltli, der Name von Stauffachers Weib, Mechtild, aus Zimmermann. Daß Geßler Herman heißt, ist von hier aus gar auf Joh. Müller übergegangen, der für poetische Anregungen überhaupt zugänglicher gewesen zu sein scheint, als für den Historiker gut. Aber auch Schiller hat einen Bundesgenossen, den Klaus von der Flüe, aus dem 'Schweizerbund' entlehnt. Man könnte ja mit Düntzer daran denken, daß Schiller lediglich dem von Zimmermann und schon im 16. Jahrhundert auch dramatisch gefeierten Einsiedler, der 1481 so wohlthuend in die Geschichte der Eidgenossenschaft eingriff, hier Namen suchend einen Ahnen gegeben habe, wie ja auch Henzi, bei dem der geschichtliche Irrtum gleichfalls ausgeschlossen ist, durch Mahnungen des heil. Nikolaus die Beschlüsse der alten Eidgenossen bestimmen läßt. Etwas Paralleles böte immerhin Pfeiffer von Luzern, bei dem Schiller sicherlich an den berühmten, von Crauer dramatisch verherrlichten, katholischen 'Schweizerkönig' des 16. Jahrhunderts dachte. Weniger besagt Struth von Winkel-

[1] Für Veit Weber läßt sich der Beweis führen, daß er den 'Schweizerbund' kannte.



ried, dessen Geschlechtsnamen Schiller schon bei Bodmer unter den Verschworenen finden konnte. Wenn sich so auch allenfalls erklären ließe, wie Schiller auf den Namen Klaus von der Flüe verfiel, so wäre es doch ein höchst seltsamer Zufall, wenn der Dichter des 'Schweizerbunds' in gleicher Weise durch diesen Namen seine Liste kompletiert hätte.

Und der Zufall müßte schon im Personenverzeichnis noch weiter sein sonderbares Spiel getrieben haben. Daß Tells Knabe im 'Schweizerbund' Walther heißt, stimmt zu (Zimmermann und) Schiller; da dieser aber bei Müller die Namen Wilhelm und Walther angegeben fand, so mag ich nichts daraus folgern, daß er gerade Walther in die Hauptrolle gerückt hat. Bemerkenswert scheinen mir aber die drei Frauennamen:

Melchtilde, Stauffachers Weib.
Gertrud, Tells Weib.
Bertha.

Sie kehren alle drei bei Schiller wieder. Da bei ihm (nach Bodmer) Tells Weib Hedwig heißt (so im 'Schweizerbund' Baumgartners Weib), so ging der Name Gertrud auf Stauffachers Frau über, der Name Melchtilde an eine beliebige Bäuerin. Bertha ist im 'Schweizerbund' die Geliebte Melchthals; Schiller übertrug ihren Namen auf die einzige jugendliche Liebhaberin seines Dramas, die ihren Nachnamen 'von Bruneck' bekanntlich Geßler verdankt.

Da Rochholz den 'Schweizerbund' nicht berücksichtigt hat, so wäre eine Analyse wohl am Platze. Sie würde aber, für sich gegeben, bei der Zersplitterung der Handlung mehr Raum beanspruchen, als es verlohnt. Zum Ersatz werde ich mich im Nachweise der Beziehungen zu Schiller genau an den Gang des Stückes halten und ganz knapp den Inhalt der Szenen skizzieren; auch hier übergehe ich meist, was aus Ambühl oder einer sonst erwiesenen Quelle auf Schiller gekommen sein kann.

Erster Akt. Die erste Szene 'Steinen' entspricht fast genau der zweiten Szene Schillers. Zuerst ein Gespräch Stauffachers mit einem treuen Schweizer; dann der Eintritt der Frau. Sie weist in S. den Sinnenden hin auf den '*reichen Segen Gottes*', wie bei Sch. 202; sie fordert sein Vertrauen: '*hättest mir ins Herz sehen sollen, wie stolz ich wär, deine Vertraute zu seyn*' '*Du hast heimlichen Kummer! Lass mir*

auch meinen Theil davon' (bei Sch. 199 f.). Er erzählt ihr zunächst Melchthals Geschick, das auch Schiller in Stauffachers Mund gelegt hat (Sch. 560 f.), dann seine Begegnung mit Geßler (Sch. 217 ff., wie bei Tschudi), sie treibt ihn zum Handeln: Attinghausen (Sch. 336 f.) und Walther Fürst (Sch. 334) empfiehlt sie ihm. Die Übereinstimmung geht sichtlich über Tschudi hinaus. Allerdings Gertruds Todesmut fehlt auch hier, so daß Littrés Hinweis auf d'Aubigné (Symb. Joachim. I, 137) darum doch zutreffen könnte; für zwingend halte ich ihn nicht. Ich betone, daß sich gerade gleich die erste Szene des 'Schweizerbundes' Schiller so eingeprägt hat.

In der 2. Szene mißbilligt der bauernfreundliche Heinrich von Hüneberg Geßlers Einfall mit dem Hut; Geßlers Diener Wolfgang beklagt, daß er an den Schandthaten seines Herrn Teil habe und erzählt den Tod Wolfenschießens. 3. Arnold von Melchthal ergeht sich seiner Bertha gegenüber in wilden Selbstanklagen, die in ihrer Leidenschaftlichkeit zu Sch. 608 ff. ganz nahe stimmen, ohne wörtliche Anklänge zu bieten. 4. Stauffacher und Walther Fürst träumen von guten alten Tagen; jener ist flüchtig von Hause, diesen schmerzt das Twing. 5. Der flüchtige Baumgartner bei dem Köhler Hug Ackermann im Walde. 6. Heide; Berg und Wald umher. Fürst, Stauffacher und Melchthal verabreden die Werbung in den drei Landen; sie schwören '*Frey seyn oder sterben!*' (Sch. 1451). Arnold ist durchaus der hitzig treibende, mehr als in einem der bisher besprochenen Stücke. Der Schwur wird durch Händedruck besiegelt.

Zweiter Akt. 1. Arnold trifft im Walde auf den Köhler Baumgartner, der Arnolds Vater versteckt hat. 2. Sarnen. Geßler und Landenberg rühmen sich ihrer Thaten, jener mehr macht-, dieser mehr geldgierig. 3. Arnold und sein Vater. Der Sohn eröffnet dem Blinden den Ausblick in die künftige Freiheit. Daß der Alte hier dem Tyrannen verzeiht, erwähnte ich schon. 4. Stauffacher auf der Agitation bei Jost an der Matten und Hildbrand Kesselring. 5. Altorf. Wolfram von Attinghausen schilt, daß Tell sich den Ämtern, dem gemeinsamen Wirken entziehe; Fürst entschuldigt den Eidam. Der Gedanke stammt aus Zimmermann (S. 38 f.), ist aber im 'Schweizerbund' viel mehr in einer Weise gewendet, die Schillers Helden vorbereitet. Attinghausen läßt Tell sagen: '*Ich dien' jedem wo ich kann; darneben geh ich gern unverkümmert meines graden*

Wegs fort'. 6. Einöde, Gesträuch. Wolfgang hat sich aus Geßlers Dienst frei gemacht. Tell mit dem Köhler Ackermann wartet ungeduldig, daß es los geht. Als Geßlers Spion, der Meyer von Bürglen, erscheint, entfernt sich Tell; der Köhler foppt den abtrünnigen Herrenknecht.

Dritter Akt. 1. Altorff. Im Thurn: Geßler erfährt, daß Tell den Hut nicht gegrüßt habe, daß Wolfgang entflohen sei, daß die Bauern Zusammenkünfte halten. 2. Steinen. Stauffacher: '*Sind unser fast zu viel*'. Melchtilde: '*Desto besser*'. St.: '*Desto schlimmer, wenn wir verrathen würden!*' M.: '*Wird, ob Gott will! keiner so 'n Verräther an seinem Vaterland seyn*'. Dieselbe Besorgnis hat Stauffacher Sch. 1387 f., und Meier von Sarnen pariert sie ebenso.[1] 3. Gespräch Geßlers mit Tell. Geßler will aus Tell die Mitverschworenen herausbekommen (ein schon seit Lemierre häufiges Motiv). Er verlangt den Schuß, und zwar auf 200 Schritt. Die Schrittzahl fehlt bei den meisten, doch hat auch Henzi und Ambühls Ballade 'Der Tyrann' dieselbe märchenhafte Zahl, die Ambühl im 'Tell' schon auf 120 ermäßigte und die Schiller auf 80 herabgesetzt hat. Tell erwidert: '*Wie, Herr! Der Mörder meines lieben Jungen zu werden!*' = Sch. 1900 (Ambühl S. 39). 4. Unterwalden. Verabredung gegen Burg Roßberg. 5. Bürglen. Tell holt sich zwei Pfeile und die Armbrust. Gertrud ängstigt sich um den Buben, den der Vater im Flecken gelassen hat. Die Szene erinnert ein wenig an Schiller III 1. 6. Bauern in der Kneipe. 7. Altorff. Platz. Der Apfel ist eben gefallen, Walther bringt ihn dem Vater: '*Da hasts Vater!*' (Sch. 2035). Geßler fragt nach dem zweiten Pfeil; Tell: '*Ist so Schüzen Brauch*'. Gefangennahme. Klagen Walthers und Kesselrings. 8. Meyer warnt Geßler vor Tell. Geßler weist die bittende Gertrud ab. 9. Gertrud klagt Bertha ihr Leid: '*Nicht Vater! Wo sollte der Mitleiden hernehmen?*' Der Gedanke folgt bei Schiller 1901/2 unmittelbar auf den zu III 3 erwähnten Anklang und stammt viel wahrscheinlicher aus dieser Stelle des 'Schweizerbundes', als aus der umgekehrten bei Ambühl S. 40: '*Herr Reichsvogt! Ihr seyd Vater! Ihr habt ja auch Kinder!*' Bertha und Gertrud merken etwas von der Verschwörung (vgl. Sch. 1517 ff.). 10. Attinghausen, der den Tell vergeblich frei zu reden gesucht hat, beklagt seine Übereilung

[1] Die parallele Erörterung bei Weber S. 28 stammt gleichfalls aus dem 'Schweizerbund'.



(Sch. 2088). Walther Fürst tröstet sich durch den Gedanken an die Erhebung. Attinghausen warnt vor unnötigem Blutvergießen; die Vögte sollen mit dem Leben davon kommen: '*Aber Urphed sollen sie schweren, das! — — niemal wieder innert unsre Grenzen zu kommen*'. (Sch. 2910, aber auch bei Müller II, 3; doch stimmt Schillers Orthographie zum 'Schweizerbund').

Vierter Akt. 1. Zwei alte Bauern klagen über die schlechten Zeiten. Ihr Bube schildert das fürchterliche Wetter. '*Ist 'n grosser Mann im Wald, mit einem Armbrust*'. '*Treibt ein Schiff auf'm See. Alle Augenblik meynst: Jext — jext ists aus!*' Motive zur entsprechenden ersten Szene des vierten Aktes bei Schiller sind vorhanden. 2. Geßler mit zwei Dienern am Seegestad. Der eine erwähnt das Wetterläuten ('*Da drüben läut's fürs Wetter*'), das Schiller 2150 vorbringt. 3. Arnold, dem der Vater gestorben ist, verlobt sich mit Bertha. 4. Kurzer Monolog Tells in der hohlen Gasse. Er läßt den Bogen abschnurren: '*Gut. Und du! (besieht den Pfeil) auch gut. — — Wohl es muss seyn, Tyrann! Wenn dir noch ein Heiliger im Himmel wohl will, so ahndets dir! — —*'. Es sind das immerhin Keime zu Sch. 2566 f. 2597 ff. 5. Gleichgiltiges Gespräch zwischen Fürst, Melchthal und Ackermann. 6. Zwei Bauern streiten, ob sie Geßlers Leichnam liegen lassen sollen oder nicht. 7. Steinen. Stauffacher ist mit Tells That aus politischen Gründen unzufrieden, Melchtilde schilt seine Skrupel. 8. Tell erzählt Melchthal seine Rettung; Arnold bejubelt seine Heldenthat.

Der fünfte Akt schildert in 5 Szenen die Eroberung Sarnens. Es scheint, als ob auch hier Arnold den Landenberg laufen läßt; doch ist das in diesem Lapidarstil, der plötzlich abbricht, undeutlich, und der Grundgedanke der Mäßigung kommt bei Bodmer viel schärfer heraus.

Die Übereinstimmung mit Schiller äußert sich besonders klar in der Verteilung des Stoffes auf die Akte. Im übrigen sind es wesentlich einzelne Motive, die bei Schiller haften geblieben sind. Dem 'Schweizerbund' ist Tells That eine von vielen; dadurch ist hier bei der Verbindung des Telldramas mit der Geschichte der Eidgenossen doch eine Mischung herausgekommen, die von dem Urner Spiel und Schiller absteht; doch wird der Dichter des 'Schweizerbundes' von Ruef gewußt haben.

Petris[1] ähnlich betitelter 'Dreybund' hat nicht einmal die dünne Beimischung des Tellstoffes, die der 'Schweizerbund' darstellt. Tell tritt hier gar nicht auf; nur seiner Frau Therese wird von einem Schweizer recht abrupt attestiert: '*Dein Mann ist der Edelste unter uns; ihm verdanken wir, dass wir wieder frey athmen dörfen; dass wir frey sind ... so wollen wir ... den Namen des Tells segnen, so lange unsere Berge stehen*', daran schließt sich ein dreifacher Ruf: '*Es lebe Tell, unser Erretter! Es lebe die freye Schweiz! Es leben Tells Nachkommen ewiglich*'. Die Rücksicht auf die Nachkommen ist die nachträgliche poetische Sühnung eines angeblichen thatsächlichen Unrechtes, zu der Petri wohl durch Joh. Müller I, 614 veranlaßt war. Das übrige ist allerdings Schillerschen Versen 3082 f., 2040 f., 3281 überraschend ähnlich, zumal auch der Ausdruck Schillers '*Tell der Schütz*' in der Variante '*Tell der Jäger*' bei Petri ständig ist (S. 62). Wert wäre doch nur dann auf diese Parallelen zu legen, wenn sie bei Schiller ebenso zusammen stünden wie bei Petri. Was Keller (Pädag. Blätter 15, 148) sonst anführt, ist nicht belanglos, aber auch nicht beweisend. Auf die Bevorzugung des jungen Rudenz konnte auch Schiller direkt durch Joh. Müller gebracht werden. Der Parallelismus hitziger Unreife, in dem Rudenz bei Petri mit Melchthal steht, prägt sich auch in der Freundschaft aus, die ihn um des greisen, weisen Stauffachers willen mit jenem verknüpft; die flammengehärtete Freundschaft, die bei Schiller die beiden schließlich verbindet, ist ganz anderer Art. Die Erfindung, wie Melchthal durch den Anblick eines von dem Frohnvogt gezüchtigten Greises zur Gewaltthat gereizt wird, ist eine unter dem Einfluß von Exod. 1, 11. 2, 11. 12 entstandene Variante seines Vorgehens gegen den Knecht Landenbergs; Schillers Szene dagegen ist die naheliegende Ausführung von Tschudi 235ᵃ oder Schweizerb. 49 ('*Die Bauren müssen braf frohnen*', nämlich beim Bau von Zwing-Uri). Bemerkenswert bleibt es immerhin, daß gerade die Eingangsszene, wie im 'Schweizerbund' und bei Ambühl, besonders stark an Schiller anklingt.

Im übrigen konnte er aus Petri nichts gewinnen. Das Stück wirkt nahezu burlesk. Man thut ihm viel Ehre an, wenn man es Drama nennt. Es ist einer jener 'dialogierten Halbromane', die im letzten Grunde

[1] Es sei mir gestattet, des einfachen Citierens wegen diesen Verfassernamen als authentisch anzusehen.

in Goethes Götz wurzeln. Aber Petris dramatische Ritter- und Gespenstergeschichte mit ihren hochtrabenden, pathetisch donnernden Deklamationen gehört schon ganz in jene spätere Phase, in der die Herren Wächter, Albrecht, Cramer u. s. w. den Ton angeben. Demgemäß fehlt jede lokale Färbung bis auf winzige Spuren; es gilt eben Zeit und Ort jenes zeit- und ortlosen Rittertums, wie es sich bei den späteren Nachtretern des Götz herausgebildet. Daß es sich um den Bund schlichter Landleute handelt, ahnt man hier nicht, so zuversichtlich Petri darauf vertraut, 'sich in den Geist der Zeit' gedacht zu haben. Bei ihm sind die Verschwornen alle harnischrasselnde Ritter, die in blaß erleuchteten Gewölben schauerlich umgehen; Stauffacher wirft Melchthal bei dem leisesten Zweifel an seiner Freiheitsliebe den Handschuh hin; seine Gattin Agnes singt eine düstere Ballade, die sie im Momente höchsten Grausens abbricht, wie Crugantino in der Claudine; an feurigen Rüstungen, Totenköpfen mit Feuerzungen, Rittern ohne Kopf fehlt es nicht. Auch ein halbkomischer alter Ritter kommt vor, der von Seedorf, der sich auf dem Rütli verspätet, wie die Urner bei Schiller. Die drückende Eintönigkeit der ewigen Schwüre und Beratungen wird durch den anhaltenden bombastischen Kraftjargon, in dem diese sonderbaren Edeln von Ury, Schweiz und Unterwalden mit Hasper a Spada wetteifern, nicht gemildert; daß derartige Delikatessen des niedrigen Modegeschmacks mit allerlei Elementen aus dem 'Schweizerbund' verbunden werden, wo wenigstens Stauffacher auch schon einmal als adlig gilt (S. 57, in krassem Widerspruch zu S. 17), das macht das Gericht nicht schmackhafter. Hat Schiller das Opus in Händen gehabt, so mag ers lächelnd angeblättert haben; für notwendig halte ich die Annahme nicht.

Anders steht es mit Ambühls Preisschauspiel. Es ist ein nüchternes, geistloses Ding, das hinter dem 'Schweizerbund' trotz all seinen Schwächen peinlich abfällt und von Anfang bis zu Ende jene korrekte, armselige Mittelmäßigkeit atmet, die der Preisrichter Entzücken zu sein pflegt. Tell ist durchaus der Held; die 5 Akte spielen nur auf 2 Schauplätzen; der Tod Geßlers ist hinter die Szene gelegt; vom Rütli hören wir nur. Die Ansätze zu origineller Charakteristik Tells, wie sie der 'Schweizerbund' zeigte, sind hier wieder völlig trivialisiert. Aber Schiller hat das Stück gelesen. Das Resultat der ungemein fleißigen und sorgfältigen Unter-

suchung Kellers (Pädg. Blätter 15, 149 ff.) bleibt bestehen, wenn sich auch das eine oder andere Argument bemängeln läßt. Keller scheidet, da er erst einmal festen Fuß gefaßt hat, nicht immer streng zwischen den zufälligen Anklängen und den beweisenden Entlehnungen. Weniger wäre für seinen Beweis mehr gewesen! Keller fehlt weiter darin, daß er sich nicht fragt, was Schiller aus anderen dramatischen Quellen haben konnte. Aber es bleibt, auch wenn wir alles Zweifelhafte abziehen, noch ein stattlicher Rest, der mich überzeugt. Das Meiste sind äußerliche Einzelheiten; ich habe Kellers Nachweisen nur wenig hinzuzufügen. Frießhardts Klage (Sch. 1734 ff):

— 's war doch sonst wie Jahrmarkt hier,
Jezt ist der ganze Anger wie verödet,
Seitdem der Popanz auf der Stange hängt

stimmt zu Ambühl S. 23: '*Jezt ist der ganze Plaz so leer, als wenn ein Gespenst da hausste*'; der Gedanke auch Schweizerb. III 1 (S. 72): '*War immer so leer auf'm Plaz, als wenn, Got b'hüt uns davor, der Böse da leibhaftig regierte*'. Die Furchtlosigkeit, die Tell der sorgenvollen Hedwig bei Schiller zeigt, bewährt er ähnlich bei Ambühl gegen Geßler (S. 34 f.), der ihm wie sie vorwirft, er sei bei allen '*gefährlichen*' Auftritten (Sch. 1516. 1522 ff.); '*So lange man Muth hat, giebt es keine Gefahr*' ist derselbe Grundsatz, zu dem Tell sich bei Sch. 1509—12 bekennt. Attinghausens Zorn '*dass ihr Befehle, womit ihr nicht blos ein ganzes Land, sondern den Kaiser selbst beschimpft, für kaiserliche Befehle ausgebt*' (S. 63), könnte in der Entrüstung des Rudenz (Sch. 2009. 2026) nachklingen, die freilich schon aus Bodmer sich erklärt. Der Hinweis auf Kaiser Albrechts Politik in Steiermark (S. 7) paßt zu Schillers Notiz '*Kaiserl. Vogt zu Steyermark umgebracht*' (Schwenke S. 5; vgl. Veit Weber S. 13). Wichtiger scheint mir Ambühls Szene V 2, in der Walther Fürst nach Tells Gefangennahme dem verzagenden Attinghausen den Bund entdeckt: die Idee war durch Tschudi 237[a] nur ganz beiläufig angedeutet; die wirkungsvolle, ergreifende Szene, die Schiller 2391 ff., vor allem 2396 ff. daraus gemacht hat, ist jedesfalls durch Ambühl sehr viel besser vorbereitet.

Im Übrigen verweise ich für das Einzelne auf Keller. Nur sei aus

seiner Mischung des Wichtigen und Gleichgiltigen herausgehoben, was Schiller von bedeutungsvolleren Winken dem armen Mann aus Toggenburg entnehmen konnte. Es ist wohl kein Zufall, daß wieder gerade die erste Szene Ambühls, das Gespräch der beiden Söldner vor der Stange, besonderen Eindruck auf Schiller machte. Für seine eigene erste Szene entnahm er sichtlich Motive aus Ambühls Schilderung von Tells menschenfreundlichen Heldenthaten. Melchthals Rütlierzählung, Attinghausens Aufklärung über den vollzogenen Bund, Walther Fürsts maßvolles Einschreiten gegen des siegreichen Volkes Zerstörungstrieb (Sch. 2919 ff.), alle diese Züge wird Ambühl veranlaßt haben. Tief geht kein einziger; Ambühl hat am äußerlichsten unter all den dramatischen Vorgängern Schillers auf ihn gewirkt. Kein Wunder bei einem Drama, dessen Autor seinen eigenen Stil verleugnete, um für Knaben aufführbar zu werden.

Ich bin damit vorgerückt bis nahe an die Zeit heran, da Schillers 'Tell' entstand. Ich habe aber noch nicht geprüft die drei Dramen, die den Herzog von Schwaben, Johann Parricida, zu ihrem Helden erlesen haben. Für den Dichter einer Historie war der Ausblick auf Kaiser Albrechts Tod an sich naheliegend, wie ja auch Stettler seinem 15. Akt einen Botenbericht über dies befreiende Ereignis einlegt. Schiller aber hat den mörderischen Herzog zugleich als apologetische Kontrastfigur zu Tell benutzt. Da er indes den Kaisermord und seine Vorgeschichte nur erzählen läßt (1336 ff. 2943 ff.), so war für ihn kaum ein Grund vorhanden, sich um die Dramen jenes Inhaltes zu kümmern. Für Crauer lehne ich jede Beziehung ab. Eher könnte man bei Ambühls 'Hans von Schwaben' schwanken. Daß dieser Dichter, dessen 'Schweizerbnnd' und 'Tell' Schiller gelesen hat, auch den Parricida dramatisch bearbeitet hatte, wird ihm bekannt gewesen sein und mochte ihm zum Einblick locken. Aber gewonnen hat er nichts aus ihm. Unter den Personen erscheint bei Ambühl ein Bedienter Rüßling, der zu Schillers Rößling,[1] einem Buben Geßlers, um eine gleichgiltige Nüance näher stimmt und der sich ihm dorther leichter einprägen konnte, als der 'Rüsseling' in Iselins Anm. zu Tschudi 241ᵇ. Dicht vor der Ermordung sagt der Kaiser seinem Vetter über

[1] Merkwürdig, daß auch bei Veit Weber aus jenem Rüsseling, dem Diener Warts, ein Diener Geßlers, Roß, geworden ist, der seine Herkunft durch den Beinamen 'von Windisch' sicher stellt.



Windisch: '*Das war vor Zeiten eine berühmte Stadt, jetzt pflügt der Landmann ihren Boden*' (S. 127): aber Schiller kann seine Worte: '*Drauf als der Fürst durch ein geackert Feld hinreitet — eine alte grosse Stadt Soll drunter liegen aus der Heiden Zeit —*' allenfalls Müllers trockener Notiz[1] entnommen haben '*in der Ebene wo die alte Vindonissa lag*' (II, 8). Dies und anderes, was man vergleichen könnte[2], hält nicht Stich, und die chronikalischen Quellen sind hier schon darum wahrscheinlicher, weil sie für die bloße Erzählung bequemer waren. Ambühls Drama schließt aber mit dem Tode des Kaisers; der flüchtige Parricida, der bei Schiller allein die Bühne betritt, fällt hinter jenes Schauspiel.

Nicht aber hinter des Bautzeners Meißner 'Johann von Schwaben' (charakterisiert bei Brahm, Deutsches Ritterdrama 103 ff.). Schon Brahm hat darauf hingewiesen, daß hier der Gegensatz zwischen der verzweifelten Notwehr der Schweizer und der rachsüchtigen Frevelthat des jungen Herzogs in einer Szene zwischen Johann von Schwaben und dem biederen Schweizerritter von Mecheln verkörpert wird, nicht in Worten, aber in Gedanken ganz ähnlich wie bei Schiller (Zeitschr. 27, 299 ff.). Ich will Brahms Darlegung nicht wiederholen. Aber eins möchte ich dazu bemerken. Mecheln warnt vor der That, die Tell als geschehen verdammt. Das fremdartig Pharisäerhafte in Tell entstand nun eben dadurch, daß Mechelns warnende Vergleichungen von Schiller in strafende

---

[1] Diese Notiz fehlt in der ersten Auflage des Müllerschen Werkes. Ist Müller durch Ambühl auf diesen Hinweis gebracht worden?

[2] Wenn Herzog Hans auf sein stolzes Wort '*Ich stamme von Habsburg*' bei Ambühl hört, dieses Schloß, seine wie des Kaisers Stammburg, sei nahe, und dann ruft '*Ich wünscht ich könnt' es sehen*', so mag man das verbinden mit Schillers:

Die alte Veste Habsburg im Gesicht,
Wo seines Stammes Hoheit ausgegangen,

nur konnte Schiller auf seine inkorrekte, aber wirkungsvolle Fassung auch durch Müller '*unten an den Hügeln wo Habsburg ist*' verfallen. Entläßt der Kaiser bei Ambühl die schweizerischen Bittsteller Eschenbach und Degerfelden mit den Worten: '*Ihr seyd sehr ungelegen! Kommt ein andermal!*', so mag man an Hunns Bescheid denken:

Der Kaiser habe diessmal keine Zeit;
Er würde sonst einmal wohl an uns denken,

(Sch. 1334 f.); aber dieser war durch Tschudi 233ᵃ gegeben.

umgesetzt wurden. Eine Schwäche der Schillerschen Szene erklärt sich also aus dem Vorbild. — Aber dieses Vorbild hat Schiller noch mehr gegeben, als Brahm annimmt. Meißner allein hat den flüchtigen, in dürftigster Gewandung verzweifelnd herumirrenden in der Schlußszene selbst auf die Bühne gebracht. Auch die Motive seiner Klagen hat Schiller adoptiert. '*Tiefer fiel noch nie ein Fürstensohn*' — '*Sage, wie kann sich der der lauten Klag' enthalten, der beim Blick' auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dort Glanz und Glück, hier Jammer ohne Maass . . . erblickt!*' (S. 211 f.); vgl. damit Sch. 3195:

O wenn ihr weinen könnt, lasst mein Geschick
Euch jammern, es ist fürchterlich — Ich bin
Ein Fürst — ich wars — ich konnte glücklich werden u. s. w.

Ferner: ich '*ward der Niedrigste, der Elendeste von allen Söhnen Teutschlands. — Wer würd' in diesem Bettlergewande, . . . den Enkel König Rudolphs suchen?*'; vgl. Sch. 3122.

Ich bin der unglückseligste der Menschen.
3192 *Der Enkel Rudolphs, meines Herrn und Kaisers,*
Als Mörder flüchtig, ...
. . . . flehend und verzweifelnd!

Auch die Schrecken der Flucht schildert Meißner S. 212 mit ähnlichen Farben wie Sch. 3213 ff. Der wesentliche Gedanken- und Stimmungsgehalt der Parricidaszene, der Contrast sowohl wie die Schilderung des Flüchtlings war durch Meißner also gegeben. Doch erstreckt sich die Ähnlichkeit nicht auf den Wortlaut; eine Aufführung des Meißnerschen Dramas, die Schiller gesehen, würde die Reminiszenzen ausreichend erklären.

Ich stehe am Ende meiner Untersuchung. Über die Schwächen meiner Beweisführung täusch' ich mich nicht. Sie setzt zunächst voraus, daß mir keine erhebliche dramatische Quelle entgangen ist, eine Annahme, gegen die mich Veit Weber mißtrauisch macht. Bei dem engen Zusammenhange, der zwischen den schweizerischen Telldramen besteht, könnte ein solches Übersehen auch das hier Vorgetragene erschüttern; ist dank jener Verwandtschaft die Herkunft des einzelnen Motivs bei Schiller doch so schon oft zweifelhaft. Ich habe manche derartige fortlaufende Motive absichtlich unter den Tisch fallen lassen. Auch sonst wird eine Nachlese

möglich sein. Mir konnte es nur auf eine Auswahl des Erheblichen oder doch Charakteristischen ankommen. Manchem wird diese Auswahl noch nicht streng genug sein. Der Zufall ist eben in solchen Dingen oft zu unkontrolierbar, um ihn anders auszuschließen als durch eine gewisse Fülle der Belege. Möglich endlich, daß, wer mit mehr Ruhe nachprüft, als sie mir die geduldige Redaktion dieser Festschrift gestatten konnte, doch noch das Eine oder Andere auf chronikalischen Ursprung zurückführt, was ich dramatisch abgeleitet habe. Aber so viel Fehlschlüsse im einzelnen untergelaufen sein mögen, ich glaube nicht, daß sie mein eigentliches Resultat gefährden. Es geht, um zusammen zu fassen, dahin, daß Schiller neben seinen chronikalischen und kulturhistorischen Quellen an Schweizer Dramen zu Rate gezogen hat das alte Urner Spiel, Bodmers Szenen uud die beiden Stücke Ambühls. Für Petri, Lemierre und Ruef bin ich zu einem sichern Ergebnis nicht gelangt. Meißner kommt nur für eine Episode in Betracht.

Ich gebe im folgenden eine kurze Übersicht der für die Anlage des Schillerschen Dramas bedeutsamen dramatischen Parallelen, geordnet nach Schillers Szenen; von den Einzelheiten sehe ich dabei meist ab.

I, 1. Baumgarten erzählt selbst seine Thal im Urner Spiel und bei Ruef (sonst anderen in den Mund gelegt). Wenn Tell ihn rettet, so exemplifiziert und veranschaulicht das eine allgemein gehaltene Lobpreisung bei Ambühl. Die Rache des Landenbergers für Baumgartens Rettung hat Bodmer beigesteuert.

2. Aus dem 'Schweizerbund'.

3. Der Anfang nach Petri (?); der Ausrufer nach dem Urner Spiel (und Ambühl). Das Gespräch Tells mit Stauffacher, der unglücklich erfundene Unfall des Schieferdeckers sind Schillers volles Eigentum; nur daß für Tells Charakteristik der 'Schweizerbund' in Betracht kommt.

4. Wesentlich nach dem Urner Spiel oder Ruef; auf die Reden Melchthals haben Bodmer und vielleicht der 'Schweizerbund' Einfluß geübt.

II, 1. Schillers Erfindung; nur auf Einzelheiten und auf die Gestalt des Rudenz mag Bodmer gewirkt haben.

2. Der Grundplan aus dem Urner Spiel oder besser noch Ruef; so auch Stauffachers Erzählung. Melchthals Erzählung nach Ambühl? Das Wiedersehen mit dem Vater nach dem 'Schweizerbund'? Zu den

Einzelheiten dieser großen Szene haben alle Quellen beigetragen; sie ist die Partie, die Schiller am meisten Sammlerfleiß gekostet hat.

III, 1. Eine Anregung im 'Schweizerbund'? Einzelnes bei Ambühl.

2. Ganz Schiller.

3. Die Anlage aus dem Urner Spiel. Das Gespräch der Söldner nach Ambühl. Für den Dialog Tells mit seinem Knaben, der von Schiller erfunden würde, kommt etwa ein Gedanke Bodmers in Betracht. Zu den Details haben auch hier wieder UR, Bodmer, Ambühl (Lemierre?) geholfen.

IV, 1. Die Szene ist wohl angeregt durch den 'Schweizerbund' (und Ambühl?). Tells Erzählung geht vom Urner Spiel bis auf Ambühl durch.

2. Hedwigs Klagen und Anklagen erinnern am ehesten an Lemierre, mögen aber von Schiller frei erdacht sein. Attinghausens Einweihung in das Geheimnis nach Ambühl; seine Vision inhaltlich durch das Urner Spiel, formal vielleicht durch Bodmer angeregt. Rudenz Schlußauftritt ganz Schiller.

3. Die Skrupel des Monologs nach Bodmer; vgl. auch den 'Schweizerbund'. Die folgenden belebten Szenen mit Stüssi, Armgard u. s. w. neu. Das Gespräch Geßlers mit dem Harras bringt Motive Ruefs. Auch sonst klingt die Mordszene an ihn an; doch könnte Tells kurze Rede nach der That auch französierende Technik (Lemierre?) sein. Daß die eignen Diener Geßlers den Leichnam liegen lassen, passiert nur bei Bodmer, da sonst die schon bei Ruef auftretenden schwankenden beiden Knechte sich schließlich doch entschließen ihn fortzutragen; Schiller betont aber diese Untreue nicht stark.

V, 1. Die matten Szenen der Helvetia triumphans bieten wenig Eigenartiges, haben aber auch keine erheblichen litterarischen Vorbilder. Die Eroberung Sarnens durch Rudenz ist natürlich frei erfunden, die Begnadigung Landenbergs war durch Bodmer und den 'Schweizerbund' gegeben. Daß Kaiser Albrechts Tod angeknüpft wird, ist eher Schillers eigner Gedanke als eine Einwirkung von Ambühls 'Hans von Schwaben'.

2. Die Absicht dieser Szene findet sich schon bei Bodmer; in allem wesentlichen beruht sie auf Meißner.

3. Von dem Schlußbilde ist der Eingang möglicherweise durch Petri vorbereitet; der Schluß ist nur Schiller eigen.

Es liegt mir fern, den Wert solcher Zusammenstellung für die Beurteilung der Schillerschen Originalität allzuhoch anzuschlagen. Wie diese nie darum in Frage gestellt worden ist, weil der Dichter das künstlerisch ungeformte Material Tschudis und Ebels sich ausgiebig zu Nutze gemacht hat, so wird durch den Nachweis der bewußten und unbewußten Entlehnung roh geformter dramatischer Motive sein poetisches Verdienst nur schärfer bestimmt, nicht gemindert. Aber lehrreich genug scheint mir doch jene Übersicht. Am reinsten zeigt sich der echte Schiller in all den Szenen, die mit Rudenz und namentlich mit Bertha irgendwas zu thun haben. Demnächst sind die Szenen, in denen Hedwig stark hervortritt, verhältnismäßig neu. Aber all das sind nicht Höhepunkte des Dramas. Dagegen erhob die reiche Ausführung der Szenen in der hohlen Gasse, für die Schiller wenig Vorarbeiten fand, Geßlers Tod zu einer gewaltigen Wirkung, von der keiner der Vorgänger eine Ahnung hatte; die übrigen Volksszenen sind matter, breiter und kleinlicher, auch nicht so originell. Daß von den 5 Akten gerade der weitaus schwächste fünfte am meisten Schillers reines Eigentum ist, wird befremden. Erweist das nicht doch jene älteren Vorbilder als unverächtliche Krücken? Ich glaube nicht. Dieser unglückliche fünfte Akt, der etwa die Rolle eines Dickensschen Schlußkapitels spielt, soll kaum etwas anderes leisten als was im Urner Spiel der Beschluß thut: ein Ende gut, Alles gut mit beruhigenden Ausblicken. Er war die Konsequenz der Schillerschen Doppelhandlung, bei der es Schiller doch nicht ganz wohl ist. Der Dichter des 'Schweizerbundes', der an sich in ähnlicher Lage ist und thatsächlich zu Schillers Akteinteilung auffällig stimmt, hilft sich dadurch, daß er im Schlußakt Sarnen mit allen Chikanen stürmen läßt; Schiller, der doch einen 'Tell', keinen 'Schweizerbund' will, scheut sich mit Recht, seine Hauptgestalt abermals durch die Helden seiner zwei Expositionsakte zurückdrängen zu lassen. So greift er um so lieber zu der schwächeren Erzählungsmanier, als ihn ja gerade seine dramatischen Vorbilder, zumal das Urner Spiel, an das Erzählen stark gewöhnt hatten: an die antik-französische Art der Botenberichte in den letzten Szenen denk ich da viel weniger, da sie Schiller sonst ungeläufig ist; nur die Erzählung des schwedischen Hauptmannes und allenfalls der Kerkerbericht Shrewsburys kann dahin gerechnet werden. Das Erzählen giebt Schiller erst wieder da auf, als er Parricida auf die

Bühne bringt. Wenn er hier Bodmersche Didaktik mit Meißnerschen Mitteln fortwuchern ließ, so bekam er zugleich Gelegenheit, seinen Helden dicht vor dem Ende noch einmal längere Zeit auf der Bühne zu zeigen. Ein Schlußakt, in dem der Held kaum auftritt, ging doch nicht an, und doch wäre es ohne die Parricidaszene so geworden; wie herabstimmend das wirkt, kann jede Tellaufführung lehren, die diese Szene nach alter Tradition streicht. Der fünfte Akt ist ein Notdach, gewiß! Aber der Fehler liegt weniger in ihm selbst, als in der überladenen Gesamtanlage. In dieser Gesamtanlage konnten den Dichter das Urner Spiel und Ruef, Bodmer, der 'Schweizerbund' (und Petri) nur bestärken, ihnen allen fehlt jeder Versuch der Komposition. Und Ambühls Stück, ein wirkliches Telldrama, war zu dürftig, um jenem Einfluß das Gleichgewicht halten zu können. So bin ich vielmehr geneigt, gerade Schwächen des 'Tell', seine Doppelhandlung, die künstlerisch nicht zur Einheit gediehen ist, seine epische und didaktische Zerflossenheit, mittelbar auch seinen unseligen Schlußakt auf jene Vorbilder zu schieben, wenn ich auch nicht verkenne, daß sie für die Apfelschußszene sehr gute Dienste geleistet haben.

Auch den Charakteren kamen sie wohl zu gute. Am meisten Melchthal, für den Schiller alle wesentlichen Züge gegeben fand. Aber auch Stauffacher und Walther Fürst lagen, bei manchen Schwankungen, als der Mann und der Greis Schiller schon vor. Für Tells Denkart waren andere Anregungen wertvoller, als sie Bodmer und der Schweizerbund geben konnten; ganz unfruchtbar waren aber auch diese nicht. Der Märchentyrann Geßler bleibt sich vom Urner Spiel und von Tschudi an bis auf Schiller gleich; die erotischen Anwandlungen, mit denen ihn die französische Tragödie ausstaffiert hat, traten in Schillers Quellen nicht zu Tage. Attinghausen dagegen hat Schiller in eine weit höhere Sphäre gehoben, indem er ihn aus der bewegten Handlung absonderte, in die ihn alle früheren Dramatiker mitten hineinstellen. Manche Züge, die er bei ihnen trägt, sind bei Schiller auf den gebesserten Rudenz übergegangen, wie denn auch für den abtrünnigen Rudenz vieles dort gegeben war: ganz neu aber ist sein Verhältnis zu Bertha, für die Schiller nur den Namen vorfand. Von Nebenfiguren gehört der blasse Vertraute Geßlers Rudolf der Harras zum Bestande; die beiden Söldner, der schuftige und der biedere, sind Individualisierungen zweier Knechte, die schon bei Ruef einsetzen und namentlich

durch Ambühl ausgeprägt werden. Tells Knabe verdankt den Dramen vor Schiller manche hübschen Züge, zumal den des unbedingten Zutrauens zum Vater. Gertrud, Stauffachers Weib, ist in ihnen über die Zeichnung bei Tschudi nicht hinausgewachsen. Hedwigs harte, herbe Art scheint am ehesten auf Lemierres Cléofé zurückzuweisen; etwas Cholerisches, Sprödes haftet der Gestalt aber auch bei Zimmermann an; die von mir festgestellten Quellen haben es am wenigsten.

Auf eine Gruppierung der einzelnen Motive, die Schiller jenen Dramen entlehnt hat, darf ich verzichten. Gewiß, sein 'Tell' würde in manchem anders aussehen als jetzt, wenn ihm jene theatralischen Vorarbeiten nicht zur Seite gestanden hätten. Dem großen Dichter raubt dies Zugeständnis kein Blatt aus dem Kranze. Zeiten, die auf die originelle Erfindung besondern Wert legen, stehen künstlerisch meist niedrig. Die Dramatiker des Altertums, der französischen Tragödie haben mit Vorliebe oft behandelte Stoffe gewählt und es nicht für ihre Aufgabe gehalten, sich von der Tradition möglichst originell abzusondern. Es ist wieder ein Symptom der formellen Schwäche germanischer Art, daß ihr solche poetische Tradition meist — nicht immer! — widerstrebt hat, daß sie gern von Grund aus neu gestalten möchte, daß sie im künstlerischen Schaffen verschmäht, auf den Schultern der Vorgänger zu stehen. Es sei doch daran erinnert, daß ein grundorigineller Dramatiker wie Otto Ludwig den Wert solcher viel behandelten Stoffe zu schätzen wußte. Schillers Dichterhöhe kann es nur heben, wenn wir ihn als Abschluß einer dramatischen Reihe betrachten. Schlimm war nur, daß der deutsche Dichter jene Schweizer Dramen, scheint es, als Zeugen echt schweizerischer Auffassung mit einem gewissen Respekt ansah; er hat aus ihnen lernen wollen. Dem schaffenden und aufbauenden Künstler ist das nicht immer gut bekommen; der imponierende, fast wissenschaftliche Ernst, der rastlose Fleiß, die peinliche Gewissenhaftigkeit, mit der Schiller gerade diesen Stoff in seinem nationalen, lokalen Charakter zu bewältigen strebte, bewährt sich dadurch nur von neuem, und bei Hesiod heißt es: *τῆς ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν.*

Über eine ungedruckte Operndichtung Goethes.

Von Ernst Elster
(Leipzig).

Mit wenigen seiner Werke ist Goethe auf so entschiedenen Widerspruch des Publikums gestoßen, wie mit dem „Groß-Cophta"; er selbst hat sich wiederholt über die Gründe dieses Widerspruchs, dessen Berechtigung er nicht übersah, geäußert: die behandelten Verbrechen, sagte er, behielten immer „etwas Apprehensives", wobei es den Leuten nicht heimlich sei, und das weibliche Zartgefühl entsetze sich vor einem verwegenen Liebesabenteuer. Und doch war auch dieses Werk nicht etwa das Produkt eines grillenhaften Vorsatzes, sondern mit einer gewissen Notwendigkeit aus Goethes Phantasie hervorgegangen und war bestimmt, den Dichter von innerer Erregung zu befreien, in die er durch bedeutende, wenn auch höchst unerfreuliche Zeitereignisse versetzt worden war. Wir wissen außer durch eine Anzahl Briefstellen besonders durch die Darstellung in der „Italienischen Reise", mit welchem Anteil Goethe Cagliostros abenteuerliche Schicksale verfolgte; wir wissen ferner, daß er die unerhörten Vorgänge des Halsbanddiebstahls und Halsbandprozesses als Vorläufer und Vorzeichen der Revolution auffaßte, als Verbrechen und Halbverbrechen gegen die Majestät, alle wirksam genug, um den schönsten Thron in der Welt zu erschüttern. Die erste Nachricht, die Goethe von diesen Vorgängen erhielt, soll ihn so fürchterlich ergriffen haben, daß er den Freunden, bei denen er sich befand, wie wahnsinnig vorkam.[1] Genug, der Eindruck war so tief und andauernd, daß er nur durch die

[1] Werke, Weim. Ausg., Bd. 35, S. 11.

vielerprobte heilende Macht der Dichtung beschwichtigt und überwunden werden konnte. Wann sich Goethe hierzu angeschickt hat, ist uns nicht bekannt; er entwarf aber den Plan bereits auf der italienischen Reise, und wir dürfen annehmen, daß es bald nach dem Besuch bei Balsamos Anverwandten geschehen sei.

Dieser erste Entwurf galt, wie Goethe selbst berichtet hat, einer Operndichtung, für welche Gattung er sich eben in diesen Jahren sehr erwärmt hatte. Er verständigte sich mit Reichard über die Komposition, doch konnte dieser nur die beiden kophtischen Lieder in Musik setzen, die Goethe dann 1800 in die Neuen Schriften aufnahm und später unter die „Geselligen Lieder" einordnete. Man nahm bisher wohl allgemein an, daß die Arbeit nicht weiter gediehen sei, da Riemer, der des Dichters Nachlaß besser als jeder andere kannte, berichtet hatte: „Die Szene des Geistersehens in der Krystallkugel vor dem schlafend weissagenden Cophta, die als blendendes Final gelten sollte, kam nicht zu stande".[1] Diese Angabe ist aber durchaus falsch. Das Goethe-Archiv besitzt umfangreiche Fragmente des Singspiels „Die Mystifizierten", die außer vielen anderen Stücken auch jene Szene vollständig enthalten. Über diese Fragmente soll im Folgenden kurz berichtet werden.

Die Durchsicht solcher ersten Entwürfe ist nicht nur für den philologischen Forscher anziehend, der neue Thatsachen mit Freuden aufdeckt, erklärt und in Zusammenhang bringt, sondern auch für den psychologisch geschulten Betrachter, der der Eigenart phantasiemäßigen Denkens nachspürt und in den Beobachtungen des einzelnen Falls die geistigen Grundzüge des Autors aufsucht und wiederfindet, um sie für dessen Gesamtwürdigung als neue Beiträge zu verwerten. Konnten wir z. B. aus dem Bauerbacher Entwurf des „Don Carlos" einen gewissen Mangel von Schillers Phantasiebegabung neu bestätigen, so bleibt Goethe doch selbst im „Groß-Cophta" in dieser Hinsicht immer noch typisches Muster. Nirgends sind in abstrakter Weise allgemeine Forderungen in seinem Szenar verzeichnet, die er durch noch zu erfindende Handlung erfüllen wollte; seine Phantasie hat vielmehr das Gesamtbild der konkreten Handlung bereits in voller Deutlichkeit erschaut, sie erfreut sich daran, alle

[1] Mitteilungen über Goethe, Berlin 1841, Bd. 2, S. 579.



Höhe- und Wendepunkte genau festzusetzen und bald hier, bald dort einige Züge der Ausführung hinzuwerfen. Abgesehen vom Schluß waren im ersten Plan alle Hauptszenen schon so vorausgesehen, wie sie später im „Groß-Cophta“ dargestellt wurden, und nur ihre Reihenfolge hat einige Abänderungen erfahren. In alledem bekundet sich in typischer Weise die anschauliche Phantasie des Autors: ein Gesamtvorgang hat ihn innerlichst ergriffen, und schon im ersten Entwurf stehen ihm die Hauptszenen deutlich vor Augen, um die und zwischen denen sich die dichterische Ausführung gleich Blumen ausbreiten wird.

Die Handschrift unseres Fragmentes ist durchweg von Goethe selbst geschrieben, denn eine nach des Dichters Tode von Riemer auf Grund des vorliegenden Materials angeordnete und von Musculus ausgeführte Abschrift ist für uns ohne Belang. Der Entwurf besteht aus zwei Partieen: erstens aus 6 Blättern mit zwei verschiedenen Plänen des Stückes und mit bunt durcheinander geschriebenen Versen, die bald zu dieser, bald zu jener Szene gehören, und zweitens aus einer Reinschrift der wichtigsten abgeschlossenen Teile. In der ersten Partie nehmen zunächst die szenarischen Pläne unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Der ältere davon ist sicherlich in Italien niedergeschrieben worden, denn auf demselben Blatt, auf dem er steht, befinden sich Notizen über Ausgaben in italienischem Gelde. Außerdem ist er in italienischer Sprache abgefaßt, was natürlich auch auf die Zeit deutet, in der sich Goethe an das fremde Idiom gewöhnt hatte. Er enthält freilich fast nur die Namen der Personen, die in den betreffenden Szenen auftreten sollten, doch da diese Szenenfolge meist mit der des Groß-Cophta übereinstimmt, so läßt sich der Inhalt ohne Mühe erschließen. Eine Person ist hier allerdings verzeichnet, die im „Lustspiel“ fehlt: der Name „Courville“ läßt uns zunächst auf einen Mann dieses Namens raten; doch ein Auftritt des 4. Aufzuges bestätigt die Vermutung, daß die sonst nicht erwähnte Marquise damit gemeint sein müsse; nach einer Soloszene von „Courville“ heißt es nämlich: „Ritter und die Vorige“ („Cavaliere ed essa“).[1] Der Domherr ist als Abbate, der Graf als Rostro, die Nichte als Innocenza eingeführt. Der erste Akt war offenbar wie später geplant: nach einem Auftritt, in

[1] Der Marquis ist nicht erwähnt.



dem der Abbate, die Courville, der Ritter und Innocenza[1] (sicherlich nur die Hauptpersonen!) erscheinen, kommt Rostro, der alsdann offenbar die gegen sein Gebot frevelnden Personen bis auf den Abbate hinwegeschickt. Mit diesem allein zeigt ihn die folgende Szene, die ohne Zweifel denselben Inhalt haben sollte, wie die 4. Szene des „Cophta“. Im 2. Akt sollte zunächst des Ritters nähere Bekanntschaft mit der Nichte eingeleitet werden (wohl wie in II, 4 des „Cophta“); für eine andere Szene „Courville ed Innocenza“ ist der Inhalt durch das Wort „Smanie“ (Raserei, Unruhe) angedeutet: diese Seelenbewegung können wir wiederum durch den Inhalt des fertigen Stückes sowie auch durch einige Verse, die auf demselben Manuskriptblatte stehen, erschließen: die Nichte ist entsetzt, daß sie, die nicht mehr Unschuldige, die Geistererscheinung nicht sehen werde (Cophta II, 5), und sie gesteht wohl (wie in II, 6 des Lustspiels) ihre Verführung. — Der 3. Akt beginnt wie später: der Domherr schwärmerisch aufblickend zu den beiden Porträts („Abbate solo coi ritratti“); die Übergabe des Halsbandes durch die Juweliere (3. Szene) sollte jedoch in Gegenwart der Courville erfolgen, die im vorangehenden (2.) Auftritt erscheint. Der Schluß des Aktes ist wie später: „Loggia d'Egitto. Gran Cophta. Apparizione“. — Der 4. Akt beginnt „Rostro solo. Rostro Cavaliere“. Dann folgen zwei Striche, die diese Szenen von den nächsten trennen und gewiß Wechsel der Dekoration andeuten sollen. Auch hier kann der Inhalt nicht zweifelhaft sein. Die Person des Ritters, von der Goethes Quellen[2] nichts melden, mußte zur Abrundung und Ausgestaltung der Handlung erfunden werden, auch deshalb, um unter diese Schaar von Schwindlern und Schwächlingen wenigstens eine leidlich tüchtige Person zu stellen. Solcher Menschen, die aus Anhängern

[1] Im Cophta, sowie auch in der Operndichtung selbst (diese Partie ist ausgeführt) ist die Nichte bei diesem Gelage des 1. Aktes nicht zugegen, im zweiten Szenar werden an dieser Stelle die Personen nicht genannt.

[2] Ich gehe auf die Quellen nicht ein, da Düntzer in den „Neuen Goethe-Studien“ (Nürnberg 1861, S. 136 ff.) darüber genauer berichtet hat; auch hat mir die Durchsicht zahlreicher Flugschriften jener Zeit gezeigt, daß sich nicht immer sagen läßt: dieser Zug ist hier oder dort entlehnt; es können oft mehrere Quellen in Frage kommen. Goethe hat sich an die Überlieferung fast durchweg angeschlossen, nur der Ritter und die Schlußwendung sind sein eigen. Von neueren Schriften über Cagliostro ist zu empfehlen: Sierke, Schwärmer und Schwindler zu Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1874, S. 333—462.

Cagliostros zu klaren Beurteilern seines Treibens wurden, gab es damals viele; doch liegt es nahe, daß Goethe insbesondere an das Vorbild der Elise von der Recke gedacht haben mag, die anfangs in den Netzen des Abenteurers gefangen war, dann aber dessen Hokuspokus durchschaute,[1] so wie in unserem Drama der Ritter. Diese durch Einsicht und Edelmut sich auszeichnende Person will sich der Magier ebenfalls unterwerfen. Er stellt ihr, als sie durch die moralischen Lehren des „zweiten Grades“ sich zurückgestoßen fühlt, diese als bloße „Prüfung“ hin, nach deren glücklicher Überwindung der Ritter zur Aufnahme in den dritten Grad reif sei. Dieses ist im „Cophta“ der Inhalt von III, 6; auch im zweiten Szenar wird an entsprechender Stelle für eine Szene dieser beiden Personen ausdrücklich als Inhalt vermerkt: „Entdecken 3. Grad“. Die Bedeutung des uns vorliegenden Auftrittes wird daher mit der Sicherheit, die in solchen Dingen überhaupt zu erreichen ist, als die gleiche wie später erschlossen. Dagegen ist die Fortsetzung nicht ganz klar; sie ist durch folgende Worte angedeutet:

Courville.
Cavaliere ed essa.
Cavaliere solo.
Cavaliere ed Innocenza. Furie d'amore.
Innocenza sola. disperata.

Nur die beiden letzten Zeilen lassen sich mit ziemlicher Gewißheit enträtseln: der Ritter hat (wie in IV, 6 des „Cophta“) den ganzen Betrug der Geisterszene erfahren und wendet sich mit tief verwundetem, wenn auch noch liebendem Herzen von der Nichte ab; sie bleibt verzweifelnd zurück. Aber über die ersten drei Szenen dieses kleinen Abschnittes bleiben wir im Dunkeln; vielleicht treffen wir mit der Vermutung das Richtige, daß der Ritter über den Humbug der Erscheinungen in der Ägyptischen Loge durch die Courville und nicht, wie in der 1. Hälfte von IV, 6 des „Cophta“, durch die Nichte aufgeklärt werden sollte. — Es ist anzunehmen, daß Goethe die theatralisch wirksame Gartenszene von

[1] Ch. E. K. von der Recke, Nachricht von des berüchtigten Cagliostro Aufenthalte in Mitau im Jahre 1779 und von dessen dortigen magischen Operationen Berlin und Stettin 1787.



vornherein als letzten Höhepunkt für die Handlung wird in Betracht gezogen haben; wenn das Manuskript des ersten Szenars gleichwohl nichts darüber verrät und vielmehr nach der Überschrift einer „V“ vom Inhalt des letzten Aufzugs kein Wort berichtet, so mag dies seinen Grund darin haben, daß die Verknüpfung der Katastrophe mit der Gartenszene noch nicht erfunden war: dies ist erst (im Widerspruch mit der geschichtlichen Wahrheit) in dem „Lustspiel“, auf nicht sonderlich anziehende Weise geschehen.

Wir sehen also: schon beim ersten Entwurf des Werkes standen dem Dichter alle Höhepunkte deutlich vor Augen und im wesentlichen ebenso wie später. Schiller schreibt in einem hochinteressanten Briefe an Körner (vom 25/5. 92): „Mich kann oft eine einzige, und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. ... Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin“. Ist es nicht lehrreich und anziehend, sich die durchaus abweichende Schaffensweise Goethes in immer neuen Beispielen zu vergegenwärtigen?

Das zweite Szenar ist überschrieben „Die Mystifizierten“ und weicht vor allem dadurch von dem ersten ab, daß es Angaben über die musikalische Ausführung enthält; da ist bald „Arie“, bald „Recitativ“, „Duett“, „Terzett“ u. dgl. vermerkt. Außerdem bietet es, abweichend vom ersten Plan und auch vom Lustspiel, eine Einteilung in drei Akte. Der Text ist deutsch; die Personen werden als Graf, Ritter, Abbé, Courville und Nichte (oder Nièce) bezeichnet; der Marquis ist auch hier noch nicht erwähnt. Der Anfang ist immer derselbe; das „Soupé fin“ wird durch die Dazwischenkunft des Grafen unterbrochen, die „Frauen werden weggeschickt“; alsdann werden Ritter und Abbé zur Rede gestellt und es wird ihnen die Lehre des ersten und zweiten Grades auseinandergesetzt, also ein Teil dessen vorgetragen, was im „Lustspiel“ erst der 5. Auftritt des 3. Aktes enthält. Wie im „Cophta“ schließt ein Monolog des Grafen den ersten Aufzug; die Baßarie „Lasset Gelehrte sich zanken und streiten“ sollte des Magiers wahre Gesinnung dem Publikum deutlich verraten:

Kinder der Klugheit, o, habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Der zweite Akt sollte offenbar zwiefachen Szenenwechsel haben. Die ersten drei Auftritte, in denen Courville, der Ritter und die Nichte erscheinen, sollten, wie früher und später, die Liebe der beiden letztgenannten Personen anregen und befestigen. Hierauf haben wir uns das Zimmer des Abbés zu vergegenwärtigen, wo dieser, in trüber Leidenschaft befangen, zu den Bildern des Fürsten und der Prinzessin aufblickt; es kommen die Juweliere — wir wissen, wozu; und hierauf die Courville, offenbar, um das Halsband sogleich in Empfang zu nehmen; was aber gleichzeitig mit ihr „die Nichte" bei dem Abbé zu thun hat, ist weder aus dem Fragment, noch aus dem Lustspiel zu ermitteln. Nach abermaligem Szenenwechsel schließt die Geistererscheinung in der ägyptischen Loge den 2. Akt ab (Cophta III, 8—9). — Im dritten (offenbar im Hause der Courville spielend) wird zunächst der Ritter durch den Grafen in die Geheimnisse des dritten Grades eingeweiht. Hierauf heißt es: „Courville schreibt den Brief"; welchen, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben; wahrscheinlich aber war es ein Brief an den Abbé, der ihn zum Stelldichein im Garten einladen sollte. Im Lustspiel heißt es in einem solchen Brief der Marquise: „Was steht uns nicht heute bevor! Das Angesicht des Groß-Cophta und das Angesicht eines Engels" (III, 3). Da nach der Anlage unseres Szenars der Groß-Cophta bereits erschienen war, so bliebe nur noch der Engel zu erwarten. — Die nächsten Auftritte: „Courville, der Ritter. Der Ritter allein. Der Ritter, die Nièce. Der Ritter" sollten gewiß, wie früher und später, die Wendung schildern, die sich durch Aufdeckung der elenden Gaukeleien in der Seele des Ritters vollzog. — So weit stimmt das zweite Szenar mit dem ersten in allen Hauptpunkten überein; was noch folgt, ist schwerer zu erklären. Zunächst heißt es: „Nach. Final". Der Punkt hinter „Nach" gestattet wohl die Ergänzung zu „Nachher"; es sollte „nachher", ohne Frage nach weiterem Szenenwechsel, das Finale folgen. Für dieses sind nur die Worte vermerkt: „Der Graf. Der Ritter. Courville, die Nièce. Der Abbé". Da im ausgeführten Werke sich in dieser Reihenfolge die Personen zu der Gartenszene einfinden, so dürfen wir wohl, ohne uns den Vorwurf der Kühnheit zuzuziehen, in den dürftigen An-

gaben des Planes die ersten Züge eben dieser Szene und damit den Schluß des Stückes wieder erkennen.

Gewährt es schon einen eigenartigen Genuß, aus den Plänen des Werkes die Klarheit und Bestimmtheit der ursprünglichen Konzeption zu ermitteln, so ist die Durchsicht der ausgeführten Stellen mit noch größerem Reiz verbunden. Denn sie zeigen, wie der Dichter, von deutlicher Anschauung des Ganzen erfüllt, bald diese, bald jene Szene liebevoll ins Auge faßt und je nach Stimmung die Einzelheiten ausführt, offenbar nur die unmittelbaren Eingebungen des Augenblickes niederschreibend, und nie zu längerem Grübeln verweilend, wenn die Sprache seines Genius verstummt. Wenigstens läßt die Beschaffenheit der Handschrift nur dieses Verhalten des Dichters ermitteln. In bunter Reihenfolge treffen wir Verse an, die zu den verschiedensten Szenen gehören; wie ließe sich diese Thatsache anders erklären, als dadurch, daß die den ganzen Plan des Werkes klar überschauende Phantasie Goethes bald diesen, bald jenen Zug festzuhalten Freude fand?

Die oben erwähnte Reinschrift enthält viele Partieen, die in den ersten, zum Teil sehr flüchtigen Entwürfen gleichfalls enthalten sind, sie giebt jedoch nicht alles wieder, was diese bieten. Wollen wir die Einzelheiten bequem überschauen, so ist es notwendig, daß wir sie, von dem zufälligen Ort der Niederschrift absehend, den Angaben des 2. Szenars entsprechend zusammenstellen. Wir haben alsdann im ganzen 22 Nummern von sehr verschiedenem Umfang zu beachten: kleine Partieen von nur ein bis zwei Versen und große, deren eine nicht weniger als 119 Verse umfaßt. Am weitesten ist die Ausführung des 1. Aktes gediehen.

Erster Akt.

Die Szene ist dieselbe wie in I, 1 des Cophta, und dieselben Personen wie dort treten auf (die Nichte fehlt). Ein Chorgesang preist Venus und Bacchus, die lieblichen Götter:

Es wandeln die Grazien
Mit offenem Busen,
Es stehen die Musen
Um euren Altar!

Die Courville fügt hinzu:

Es bringe noch Comus
Die leuchtende Kerze
Des Leichtsinns, der Scherze
Zu eurem Altar!

Die „Erwartung" und „Ungewißheit" (Cophta) des Abbés giebt sich kund in den Worten:

O, wäre doch morgen
Der Tag schon vorbei!

Eine frei gelassene Seite der Handschrift sollte gewiß beruhigende Worte der Courville aufnehmen; der Abbé aber antwortet:

Und eben diese Hoffnung, diese Nähe
Des höchsten Glücks treibt meinen Geist
In schmerzlicher Bewegung &c. &c.

Auch auf die Bedenken, daß der Graf über das Gelage zürnen werde, antwortet die kluge Frau durch den Hinweis, daß die Geister, wenn er sie wirklich zu bannen vermöchte, sich nicht von einem Glase Wein oder einem Kuß verscheuchen lassen würden.

Aber der „Graf von Rostro" ist heftig aufgebracht, als er die Ungehorsamen bei ihrem Gelage antrifft (2. Szene). Ihr reuiges Flehen erwidert er mit erbitterten Scheltworten:

Verwegne! Verdientet,
Daß ich euch knieen ließe
Bis an den jüngsten Tag,
Und daß ich aus der Tiefe
Die schlimmsten Geister riefe,
                    bände
                    behende
Vor eurem Blick verschwände
Mit einem Donnerschlag!

Gewiß ist die Lücke des dritt- und viertletzten Verses interessant. Das Reimwort hat sich schon eingestellt, aber es fehlt noch eine befriedigende Fassung der anderen Versteile.

Hierauf folgt eine größere Lücke, für welche das Szenar die Worte enthält: „3. Die Frauen werden weggeschickt. — 4. Der Graf, der Abbé. Ankündigung (?) des Groß-Cophta". Zu der nächsten Szene „5. Der Graf, der Ritter. 1. 2. Grad" sind jedoch wieder einige Verse vorhanden, nämlich das zweite „kophtische Lied": „Geh! gehorche meinen Winken!" (Werke, Weim. Ausg. Bd. 1 S. 131); vgl. dazu Lustspiel III, 5. — Die letzte Szene bringt die Arie des Grafen: „Lasset Gelehrte sich zanken und streiten" (Werke, Bd. 1 S. 130).

Zweiter Akt.

Wir sahen, daß dieser Akt zweimaligen Szenenwechsel hat, also in drei Abschnitte zerfällt, die wir als A, B, C bezeichnen wollen.

Zu A sind nur kleine Bruchstücke der Ausführung vorhanden. Betrachtungen über den Wert der Wunderwerke, des Goldes und des Steins der Weisen dürften der ersten Szene, zwischen der Courville und dem Ritter angehören. Der Inhalt deutet auf ähnliche Erörterungen wie die, welche im Lustspiel der Ritter und die Marquise im 4. Auftritt des 2. Aufzugs austauschen. — Die darauf folgende Szene zwischen der Nichte und der Courville entspricht II, 6 des Cophta. Die Verführte klagt:

Im Beichtstuhl hat es mir der Pater oft gesagt
Mit einem Kuß sei auch die Unschuld hin.

Im Lustspiel sagt sie: „Ich bin verloren! . . . Ich kann — ich werde die Geister nicht sehen!" Fast wörtlich stimmt hierzu der Text der Oper:

Ich werde, ich Arme,
Mit Schanden bestehn,
Ich werd', ach, ich werde
Die Geister nicht sehn!

In einer „Ariette", zu der nur 4 Zeilen des Textes ausgeführt sind, denkt sie schmerzvoll der goldenen Tage der Unschuld. Die Courville aber setzt sie zurecht und verlangt Gehorsam, und die Nichte giebt mit erregtem Herzen nach:

Ja, ich gehorche,
Zitternd gehorch' ich ꝛc. (9 Verse).

Im Abschnitt B begegnet uns zunächst der Abbé vor den Bildern, ein süßliches „Arioso“ anstimmend, von dem 6 Zeilen ausgeführt sind. Von der darauffolgenden Szene mit den Juwelieren ist nichts niedergeschrieben worden. Aber die nächste mit der Courville hat des Dichters Phantasie schon halbwegs gestaltet. Die Courville zeigt den gefälschten Brief der Prinzessin vor (4 Zeilen), und der schnell überzeugte Liebhaber übergiebt das kostbare Kleinod den untreuen Händen.

Bring' ihr, Freundin, die Juwelen,
Sage, sag' ihr, wie ich liebe,
Und verlangt sie stärkre Proben,
Dieses Leben wag' ich dran.

21 Verse sind von dieser schmachtenden „Arie“ ausgeführt. Vielleicht sollten während dieses Gefühlsergusses die Worte der Courville gesungen werden:

Ich diene mir selber,
Ich helfe dir spielen
Und traue dir nicht,

Worte, bei denen die Courville des Grafen gedenkt, dessen Gaukeleien sie in ihrem eigenen Interesse ausnutzen will. Sie geben genau den Gedanken wieder, den der Anfang von II, 6 des Lustspiels ausführt.

Am weitesten ist die Gestaltung des Abschnittes C gediehen, die Szene in der ägyptischen Loge und die Geistererscheinung. Dieser Höhepunkt des Dramas fesselte des Dichters Phantasie offenbar am meisten. Die Chorgesänge des Eingangs stimmen fast wörtlich zu denen in III, 8 des Lustspiels: Goethe hat in diesem einfach eine Szene der älteren Operndichtung herübergenommen: so sehr verlangte der Stoff die ursprünglich geplante Ausführung; nur geleitet der Graf selbst die Kinder und Jünglinge in den Saal, und so lautet denn der Anfang:

Ich eröffne diesen Tempel,
Diese Hallen, diese Grüfte 2c.

Alsdann ist in nicht weniger als 119 Versen das Geistersehen in der Krystallkugel, entgegen Riemers Bericht, vollständig und bis zu Ende ausgeführt. Die Übereinstimmung mit dem Schluß von III, 9 des Lust-

spiels ist so groß, daß man die Darstellung in diesem als bloße Auflösung der Verse in Prosa bezeichnen kann. Eine Probe möge dies genauer zeigen. Im „Cophta" heißt es:

Nichte. Ich sehe Kerzen, helle brennende Kerzen in einem prächtigen Zimmer. Jetzt unterscheide ich chinesische Tapeten, vergoldetes Schnitzwerk, einen Kronleuchter. Viele Lichter blenden mich.

Graf. Gewöhne dein Auge, sieh starr hin; was siehst du weiter? Ist niemand im Zimmer?

Nichte. Hier! — Laßt mir Zeit — hier in dem Schimmer beim Kerzenlichte — am Tische sitzend — erblick' ich eine Dame; sie schreibt, sie liest.

Dafür enthält unser Fragment folgende Worte:

Die Nichte. In einem Zimmer,
Herrlich gezieret,
Prächtig meublieret,
Seh' ich, ich sehe —
Graf. Was siehst du da?
Alle. Rede, verhehle nichts!
Nichte. Hell', helle Kerzen!
Und eine Dame
Sitzet im Schimmer,
Schreibet und liest.

Und in ähnlicher Übereinstimmung geht es weiter bis zum Schluß des Aktes, bis zur Ohnmacht der Nichte.

Dritter Akt.

Die ausgeführten Partieen des dritten Aktes sind sehr spärlich. Ein Sologesang Rostros wird hier angesetzt werden dürfen, obwohl das zweite Szenar hierzu nicht unbedingt berechtigt. Nach diesem beginnt der Akt mit einer Szene zwischen dem Grafen und Ritter, die dazu dient, den zweifelnden Anhänger des Magiers durch Erschließung der Geheimnisse des dritten Grades aufs neue zu fesseln. Im ersten Szenar geht jedoch dieser Szene ein Monolog des Grafen voran, von dem die folgenden Verse gewiß ein Bruchstück bilden:

Hohe Nacht, die ich verehre,
Höre, höre
Deinen edlen, treuen Sohn!

Ganz vergebens prahlt die Sonne
Auf dem hohen Mittagsthron:
Licht dringt in der Menschen Auge,
Nicht in das Gehirn hinein.
— — — — —
Halte den Verstand in Ruh',
Daß der Kluge mit dem Dummen
Immer spiele Blindekuh!

Außerdem hat der Dichter nur noch einige Züge der Szene hingeworfen, in der der Ritter und die Nichte voneinander scheiden. Im Szenar ist sie nicht bezeichnet, es sei denn, daß das Wort „Duett" (rechts neben den letzten Angaben, die wir auf die Gartenszene deuteten) darauf hinwiese. Aber die Anordnung und Erklärung der Verse kann nicht zweifelhaft sein: nachdem einmal das Liebesverhältnis des Ritters und der Nichte geplant war, mußte auch dem klar disponierenden Dichter die rührende Lösung dieses Verhältnisses vorschweben. Es war dies ein zum Herzen sprechender Moment, der Goethe so sehr beschäftigte, daß er dessen Gestaltung sogar dreimal in seiner Handschrift niederschrieb. In dem Lustspiel finden wir in der letzten Szene des letzten Aktes folgende Worte:

Ritter: O, vergeben Sie mir! Vergeben Sie einer Leidenschaft, die, durch einen unglückseligen Zufall mit sich selbst uneins, das verletzte, was ihr noch vor wenig Augenblicken das Liebste, das Werteste auf der Welt war. Wir sollen uns trennen! Unaussprechlich ist die Qual, die ich in diesem Zustand empfinde. Erkennen Sie meine Liebe und bedauren Sie mich. . . . . .

Nichte. Leben Sie wohl! Diese letzten tröstlichen Worte werden mir immer gegenwärtig bleiben!

In der Oper finden sich dafür folgende Verse:

Jetzt, da ich Abschied nehme,
Empfind' ich erst das Schmerzliche,
Und fühlst du nicht das Herzliche
Von diesem letzten Blick?

Zwar mag uns die Entfernung
Die treusten Freunde rauben,
Doch jetzt schon — soll ich's glauben!
O, trauriges Geschick!

Damit brechen die umfangreichen Bruchstücke dieser bis dahin unbekannten Dichtung Goethes ab, deren genaue Mitteilung ich mir für den

17. Band der Weimarischen Goethe-Ausgabe vorbehalte. Freilich ist es keine hervorragende Arbeit, worüber wir berichten, aber sie gewährt uns einen reizvollen Einblick in des Dichters Werkstatt und ist dadurch anziehender als viele andere.[1]

Fragen wir uns endlich, wie sich der ästhetische Wert der Operndichtung zu dem Lustspiel stellt, so kann das Urteil nur zu gunsten der ersteren ausfallen. Die andringende Prosa des Stoffes wird durch die Musik aufgehoben, das Peinliche der dargestellten Verbrechen gemildert, das Ganze in eine ideale Ferne entrückt. Im diesem Sinne äußerte sich bereits Karl August, indem er am Schluß einer seitenlangen Kritik des Lustspieles schrieb[2]:

„Wollte Goethe sich die Mühe geben, diesem Stücke eine andere Form anzupassen, so möchte die einer komischen Oper vielleicht Vorteile gewähren. In Versen mit Musik begleitet klingt manches ganz anders als in der wirklichen Sprache; das Feld ist dann weiter und bequemer."

---

[1] Erwähnt werde hier noch, daß auf einem Blatte der Handschrift auch Verse des Tasso stehen (1744—46; 1771—72) in einer mit dem endgültigen Texte fast ganz übereinstimmenden Fassung.

[2] Briefwechsel des Großherzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach mit Goethe, Weimar 1863, Bd. 1, S. 265 f.

Zur Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache.

Von Konrad Burdach
(Halle a. S.)

Es sind jetzt zehn Jahre her, verehrter Freund, daß ich in Leipzig an Ihrer Seite drei unvergeßliche Monate hindurch während fast täglichen Verkehrs Ihrer wissenschaftlichen Anregung, Ihrer persönlichen Teilnahme genießend, unterstützt durch die Schätze Ihrer Bibliothek Untersuchungen über die Geschichte der neuhochdeutschen Schriftsprache einem vorläufigen Abschluß entgegenführte, die mich in Halle für den akademischen Lehrberuf legitimieren sollten.[1] In Berlin war der Grund zu dieser Arbeit gelegt worden: die unvergleichliche Fülle des Stoffes, welche die Meusebachsche Bibliothek enthielt, hatte ich dank Scherers freundschaftlicher Vermittlung, die hindernde bureaukratische Schranken siegreich hinweggräumte, wenn auch nicht annähernd ausgenutzt, so doch mit Gewinn verwertet.

Forschungen über die Sprache der Schriften und Briefe Goethes in der Zeit seiner Jugend hatten mich an diese Aufgabe herangeleitet. Seit ich 1877 in Bonn als strebsamer Fuchs aus Anlaß einer von Wilmanns mir zugewiesenen Seminararbeit über die künstlerische Komposition der beiden Bearbeitungen von Werthers Leiden den tiefen durchgreifenden Unterschied bemerkt hatte, der zwischen der Sprache dieses Romans in seiner ursprünglichen Fassung von 1774 und in der Redaktion der Göschenschen Gesamtausgabe von 1787 besteht, war mir das Problem der

[1] 'Die Einigung der neuhochdeutschen Schriftsprache. Einleitung. Das 16. Jahrhundert. Halle 1884' ist daraus als Habilitationsschrift herausgehoben.

Einigung unserer modernen Litteratur- und Schriftsprache aufgegangen. Eine Darstellung der Sprache des Werther und ihrer Umformung in der Gesamtausgabe war die erste Frucht und brachte die Einsicht, daß die Sprache Goethes in seiner Sturm- und Drangzeit mit ihren mundartlichen Idiotismen, ihren Altertümlichkeiten, ihren grammatischen Freiheiten den letzten Vorstoß gegen die auf ostmitteldeutscher Grundlage errichtete Gemeinsprache bildet, der dann mit einem Rückzug und einem Frieden in der späteren Umarbeitung endet, durch den die sprachliche Einheit anerkannt, aber zugleich im Sinne lebendigerer Freiheit festgesetzt wird. Zarnckes liebenswürdig aufmunternde und anregende Teilnahme kam meinem ersten Versuch zu gute und es erwuchs daraus in Berlin als Lösung einer von Scherer gestellten Preisaufgabe 1881 eine umfangreiche Behandlung der gesamten Sprache des jungen Goethe von den Lauten durch Flexion und Wortbildung zu einer erschöpfenden Syntax und einem vollständigen Idiotikon des Wortgebrauchs.[1]

Leider konnte ich mich damit nicht beruhigen. Statt das ungeheuere Material völlig auszuarbeiten und allgemeiner Benutzung zuzuführen, zog es mich weiter nach rückwärts, ins Grenzenlose.

Lebhaft hatte ich die Notwendigkeit gefühlt, über den Zustand der deutschen Schriftsprache zur Zeit von Goethes Auftreten und vorher ins Klare zu kommen. Seine Leistung, dünkte mir, konnte nicht gewürdigt werden, so lange man nicht wenigstens in den Umrissen die Grundlagen kannte, auf denen er baute.

Wann ich mich auch Goethes Werken und seinem Leben genähert habe, immer erschien er mir wie geweiht von dem Genius unseres Volkes. So tausendfältig wurzelt er durch Anlage und Erziehung in dem mütterlichen Schoß der Nation, in dem warmen Grunde der Volksüberlieferung. Er hat, wie außer Luther vielleicht niemand, die innersten Fasern der Volksseele mit fühlender Liebe berührt und zum Klingen gebracht; die

[1] Veröffentlicht ist davon bisher nur ein zusammenfassend über Ziele und Gesichtspunkte meiner Untersuchungen berichtender Vortrag in den Verhandlungen der Dessauer Philologenversammlung des Jahres 1884. Leipzig 1885, S. 166 ff. Vgl. außerdem meine Bemerkungen Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1882, S. 668 ff., 679 und Anzeiger für deutsches Altertum 10, 362 ff.; 12, 151—155.



verborgensten Quellen des Volksgemüts, die von einer alternden Kultur verschüttet schienen, rauschen ihm und längst Versiegtes zieht er empor ans Licht zu neuem Leben. Alle Heimlichkeiten, alle Kräfte und aller Reichtum unserer Muttersprache haben sich ihm geöffnet: er schaut wie ein Gottbegnadeter in die tiefsten Schachte ihres Lebens und löst mit leichter Hand aus verwittertem Gestein das helle Gold. Wie könnte man seine Rede, so individuell sie ist, begreifen als Werk einer einzelnen Persönlichkeit! Lange und oft genug hat man Goethes Wesen aus der Fremde, aus dem Altertum und auswärtigen modernen Kulturen verstehen wollen, und wer möchte leugnen, daß diese Betrachtung ihr Recht habe, daß Goethes universelle Natur durch ungezählte fremdländische Einflüsse befruchtet und in ihrer Entfaltung gefördert ist? Aber dennoch: auch in der Zeit, da Goethe am bittersten und feindseligsten über den deutschen Charakter und die deutsche Sprache gedacht hat, haftete er mit allen Wurzeln so tief in deutscher Art, in dem Kern der deutschen Sprachkraft wie kein zweiter unter den Modernen.

Die Sprache des jungen Goethe und die seiner Lehrer und Genossen im Sturm und Drang bezeichnet in der neuhochdeutschen Sprachgeschichte den Durchbruch zum Volkstümlichen, Angestammten, Ursprünglichen. Sie lebte von der Erkenntnis, daß es doch eigentlich der Dialekt sei, in welchem die Seele ihren Atem schöpfe. Das brachte einen unvergänglichen Gewinn. Aber es barg doch auch eine Gefahr: eine unberechtigte Anfechtung der mühsam erreichten, langer bewußter Arbeit verdankten Ausgleichung der mundartlichen Gegensätze, der annähernd durchgesetzten sprachlichen Einheit und Regelmäßigkeit.

Nicht erst Luthers Bibelübersetzung hat den Typus der neuhochdeutschen Schriftsprache geschaffen: er ist anderthalb Jahrhunderte älter. Nicht schon Luthers Deutsch hat der neuhochdeutschen Schriftsprache die einheitliche Gestalt gegeben: sie ist mehr als zwei Jahrhunderte jünger. Luther fand das gemeine Deutsch vor, dem die Zukunft gehörte, und schloß sich ihm an. Er sagt es uns selbst in der bekannten Äußerung seiner Tischreden. Wir wissen aber jetzt auch, nachdem mehrere eigenhändige Niederschriften von ihm bekannt geworden sind, auf das bestimmteste: er ließ seinen Schriften im Druck eine Sprachform geben, die von der ihm geläufigen individuellen bald mehr bald minder weit ab-

stand.[1] Und so wenig er sich irgend welche grammatische Autorität anmaßte, so wenig sind seine Werke sprachliche Muster für die Folgezeit geworden. Das eigentliche Gerüst der neuhochdeutschen Gemeinsprache, die Regelung der Laute, Flexionsformen, der Wortbildung, der syntaktischen Ausdrucksmittel, hat er nicht fertig gezimmert, daran haben nach ihm noch sechs Generationen gearbeitet. Nur konfessionelle, gutgemeinte, aber kurzsichtige Übertreibung kann Luther den Vater oder den Schöpfer der neuhochdeutschen Gemeinsprache nennen. Und doch leuchtet sein Geist über der Entwicklung des Neuhochdeutschen der weckenden Sonne gleich.

Luthers Reformation hat das Schwergewicht der geistigen Kultur des östlichen Mitteldeutschlands, die bereits seit den Tagen Karls IV. eine immer wachsende Kraft gewonnen hatte,[2] in unmeßbarem Grade verstärkt. Weil seit Luther fortgesetzt und immer zunehmend unser geistiges Leben von dem protestantischem Stammlande bestimmt worden ist, erhielt auch die Schriftsprache je länger je mehr den ostmitteldeutschen Charakter.

Aber Luther hat auch direkt unserer Sprache den Stempel seiner Seele eingedrückt. Nicht in der Sphäre der Grammatik, wohl aber in der des litterarischen Stiles. Und um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als durch die treue Schularbeit der Grammatiker von Fabian Franck, Schottel, Bödiker bis zu Gottsched, durch die emsige Kleinkrämerei der Sprachgesellschaften, durch die Lehren der Poetiken, durch die peinliche Sorgfalt der Renaissanceschriftsteller von Opitz bis auf Ramler, durch den Unterricht in der Schule die Einheit der deutschen Gemeinsprache gegründet war auf Kosten des poetischen Elements, der Ursprünglichkeit und sinnlichen Kraft, der Beweglichkeit und des Reichtums, da

[1] Vgl. die von N. Müller besorgten Nr. 93, 94 und 103 der Braunesehen Neudrucke (Halle 1891. 1892) und Pietsch im Vorwort zum 9. Bande der Weimarischen Lutherausgabe (1893). Für das Verhältnis von Luthers Sprache zu der Druck- und Gemeinsprache seiner Zeit besonders lehrreich ist der von A. Reifferscheid veranstaltete Neudruck des Marcusevangeliums nach der Septemberbibel, dem die Lesarten der Originalausgaben und Proben aus den hochdeutschen Nachdrucken des 16. Jahrhunderts beigegeben sind (Leipzig 1889); vgl. dazu meine Nachweise in der Deutschen Litteraturzeitung 1890, S. 1459 ff., meine Habilitationsschrift und Edward Schroeder in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1888, S. 249 ff. Sonstige Litteratur über Luthers Sprache verzeichnet Scherers Litteraturgeschichte[6], S. 747.

[2] Vgl. darüber jetzt meine Schrift: 'Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung. I. Halle 1893'.



ward Luthers veraltetes urwüchsiges Kerndeutsch der Jungbrunnen, aus dem die glänzendsten Geister unserer Nation, die tiefsten ihrer Denker und die ersten ihrer Schriftsteller ihren Begriff von dem Wesen der Sprache und des Stils erfrischten und ihrer Rede neues Leben, neue Freiheit einflößten. Bodmer, Klopstock, Wieland, Lessing, Hamann, Herder, Goethe, sie alle haben sich an das hohe Mahl gesetzt, das sie in Luthers deutschen Schriften der Nation bereitet fanden.

Diese Bedeutung der Lutherschen Sprache ist wahrhaftig mehr wert als die von der protestantischen Legende ihr zugeschriebene mystische Regulierung der neuhochdeutschen Schriftsprache in grammatischer Hinsicht. Daß sie aus Luthers Bibelübersetzung nicht ganz verloren gehe, dafür suchte die von Mönckeberg, Rudolf von Raumer, Frommann, Rieger und mir ausgeführte sprachliche Revision der Lutherbibel zu sorgen, deren Ergebnis die neue Cansteinische Ausgabe enthält. So gut wir unsere alten Kirchen befreien von den stilwidrigen Verunstaltungen einer aberweisen, platten oder schwülstig verstiegenen Zeit, so gut wir die naiven Kirchenlieder reinigen von den aufklärerischen poesiefeindlichen Verbesserungen anmaßender Verständigkeit, so gut sind wir verpflichtet, Luthers Wort, dieses Vermächtnis eines Helden und eines Dichters, in seiner Echtheit und ursprünglichen Größe zu schützen, soweit es dem heutigen Sprachgefühle noch faßbar ist und unserem veränderten Geschmack noch zusagt. Über das Maß der Erhaltung des Alten und der Modernisierung wird immer Streit bleiben. Hier entscheidet einzig der sprachliche Takt und es ist unmöglich, allen Ansprüchen zu genügen. Aber im Prinzip eine konservierende Redaktion der Lutherschen Bibelsprache anfechten, wie das vielfach leider geschehen ist, heißt unserem Volke einen nationalen Bildungsschatz entziehen, ohne dafür irgend vergleichbaren Ersatz zu schaffen. Was könnte denn ein ganz getreuer wissenschaftlicher Abdruck der letzten Lutherschen Bibel nützen? Sie wäre nur Germanisten oder Lesern mit gelehrten germanistischen Kenntnissen verständlich. Aber die Laien, die deutschen Schriftsteller vor allem, die deutschen Lehrer, alle Gebildeten, die Frauen, ja auch der einfache Mann aus dem Volke — ihnen allen soll ein Buch bewahrt bleiben, das ihnen eine Sprache zeigt, die über den Werkeltag und die Gegenwart hinausragt, die altertümlich und feierlich daherschreitet, die bald wie Orgelton erbraust, bald einfältig wie ein Kind

redet, die von Bildlichkeit und sinnlicher Anschauung erfüllt, die im tiefsten Grunde tapfer, ehrlich und gesund ist. Sie sollen es hören und voller Andacht fassen, daß unsere Sprache nicht von heute stammt oder gestern, nicht das Werk ist schulmeisterlicher Lehre, nicht das Eigentum einer Landschaft noch einer Generation. Sie sollen verstehen oder dunkel fühlen, daß in dieser Sprache ein Heiliges lebt, hoch erhaben über der eilfertigen Rede der Zeitungen, wie über der armseligen Korrektheit der Schule, daß sie verwachsen ist mit den großen Besitztümern unserer Bildung und unseres sittlichen Lebens.

Indem ich so Ihnen, verehrter Freund, das Programm meiner sprachgeschichtlichen Studien entrolle, fühle ich schmerzlich, wie geringe und trümmerhafte Proben ich bisher nur habe davon mitteilen können. Sie wissen, daß nicht Lässigkeit die Ursache war. Und Sie wissen auch, warum ich heute gerade von diesen Dingen, warum ich heute überhaupt so viel von mir, von meinen Versuchen und Plänen zu Ihnen spreche.

Wenn ich irgend Gutes erstrebt und geleistet haben mag auf dem Felde der deutschen Sprachgeschichte und in Zukunft etwa noch leisten werde, den ersten Anstoß dazu haben Sie gegeben. Seit nunmehr siebzehn Jahren danke ich Ihnen Unterweisung, Beispiel, Anregung, freundschaftliche Förderung aller Art. Wie sollte ich diese Schuld je abtragen? Wodurch aber könnte ich nachdrücklicher bekennen, wie ich mich Ihnen wissenschaftlich und persönlich verbunden fühle, als dadurch, daß ich heute Ihnen ein Stück aus meiner unvollendeten Schrift 'Die Einigung der neuhochdeutschen Schriftsprache' vorlege, welche Ihnen gewidmet sein wird, da sie, wenn auch ihr Verfasser auf eigenen Füßen zu stehen früh sich bemüht hat, ohne Ihre Arbeiten, ohne ihre herrlichen Beiträge zum deutschen Wörterbuche vor allem, ohne die Wirkung Ihrer Vorlesungen und mündlichen Lehre nie unternommen wäre, und die ihnen darum von Rechts wegen gehört.

Opitzens wichtigste Leistung für die Gestaltung unserer Litteratursprache war nicht seine metrische Reform. Immerhin wirkte die Einführung des regelmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung und des Alexandriners auch auf die Sprache. - Im langgestreckten Zwölfsilbler

mit seinem gleichmäßig schreitenden Rhythmus, wie ihn fortan die neue Renaissancedichtung anwendete, mußte Satzbau und Stil ein anderer sein als im kurzen vierhebigen Knittelvers mit seinem springenden Gang und seinen wechselnden schwebenden Betonungslagen. Der neue Kunstvers war schwer zu füllen und begünstigte deshalb die formalen Elemente: verdeutlichende Demonstrativpronomina neben dem Relativum, die der natürlichen deutschen Rede entbehrlich sind und in der poetischen Sprache des 16. Jahrhunderts noch selten waren, Häufung des Ausdruckes durch mehrgliedrige synonyme Verbindungen, durch umständliche Kompositionen, Anaphern und Antithesen mit genauem Parallelismus, periodische Schreibart. Insofern also mag auch die deutsche Sprachgeschichte von Opitzens metrischen Bemühungen sprechen.

Viel einflußreicher ward Opitz aber für die Entwickelung der modernen Dichtersprache durch andere Neuerungen.

Nach dem Vorgang Ernst Schwabes von der Heide stellte er in seinem Aristarch und ausführlicher in seiner Poetik das Gesetz des sogenannten Hiatus auf d. h. er gebot, auslautendes e vor einem vokalisch anlautenden Wort zu elidieren und in der Schrift durch einen Apostroph zu ersetzen.[1] Von dieser Regel schließt er nur die Eigennamen (Helene, Euphrosine u. s. w.) sowie alle einsilbigen Wörter aus (Schnee, See, wie, die u. s. w.). Elision oder Erhaltung des e gestattet er nach Belieben am Ende des Verses, wenn der folgende Vers mit einem vokalisch anlautenden Wort beginnt, und vor einem mit h anlautenden Worte.

Scherer hat die Geschichte dieser Schwabe-Opitzschen Hiatusregel durch zwei Jahrhunderte verfolgt und gezeigt, daß die Dichter des 18. Jahrhunderts, auch Goethe noch, sie anerkennen, wenn schon nicht unverbrüchlich.[2] Indessen betrachtete er die Erscheinung lediglich vom metrischen Gesichtspunkte aus und im Zusammenhang mit der euphonischen Frage des Aneinanderstoßens zweier Vokale (z. B. du uns, je eher).

[1] Aristarchus (Martini Opicii Deutsche Poemata, Zinkgrefsche Ausgabe. Straßburg 1624, S. 115, in der Ausgabe Danzig 1641, Bl. 8a, in der von Bodmer und Breitinger, Zürich 1745, S. 84, jetzt auch in Witkowskis Edition. Leipzig 1888, S. 101 f.), Poeterey 7. Kapitel (Braunes Neudruck S. 36, Witkowski S. 176 f.).

[2] Commentationes in honorem Th. Mommseni, Berolini 1877, S. 213 ff. (Kleine Schriften 2, 375 ff.).



Ohne Zweifel hat das seine Berechtigung: die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts und die von ihnen mehr oder minder abhängigen Dichter stellen im Banne schulmäßiger Auffassung den Vorgang auf dieselbe Stufe mit dem antiken Hiatus, wie denn ja aus der antiken Metrik auch der Name entlehnt ist, und legen überwiegend einen metrischen Maßstab daran an.

In Wahrheit hat jedoch die Hiatusregel Opitzens ihren Grund und ihre historische Bedeutung nicht bloß auf metrischem Gebiet, sondern mehr noch auf dem der Sprachgeschichte, und zwar muß man dabei wieder die orthographische Seite von der lautgeschichtlichen trennen.

Offenbar ist die ganze Vorschrift angeregt durch eine Bestimmung des Franzosen Pierre Ronsard in seinem Abbregé de l'art poetique françois (Paris 1565). Dichtung und Theorie dieses Hauptes der Pléiade, des Schöpfers der französischen Renaissancelyrik und Renaissanceepik, hat Opitz in seiner Poetik wie in seiner Kunst auf das stärkste beeinflußt. Das ist neuerdings durch mehrere verdienstliche Untersuchungen eingehend nachgewiesen.[1] Der Wortlaut des Hiatusverbotes im Aristarch und in der Poeterei kommt der Fassung des Gesetzes bei Ronsard[2] sehr nahe.

[1] Beránek, M. Opitz in seinem Verhältnis zu Scaliger und Ronsard. Wien 1883 (Jahresbericht der Staatsoberrealschule in III); Otto Fritsch, M. Opitzens Buch von der deutschen Poeterei. Hallische Dissertation 1884; Sievers Beiträge 10, 206 f., Fritsch ebd. 591 ff.; Borinski, Poetik der Renaissance. Berlin 1888, S. 57 ff., 107; Berghoeffer, M. Opitz' Buch von der deutschen Poeterei. Frankfurt 1888, S. 83 ff.; Beckherrn, M. Opitz, P. Ronsard und Daniel Heinsius. Königsberger Dissert. 1888. Vgl. auch Witkowski a. a. O. S. 40 ff.

[2] Ronsard Oeuvres complètes par Blanchemain. Paris 1866, S. 326: Toutesfois et quantes que la voyelle e est rencontrée d'une autre voyelle ou diphthongue, elle est tousjours mangée, se perdant en la voyelle qui la suit, sans faire syllabe par soy; je dy rencontrée d'une voyelle ou d'une diphthongue pure, autrement elle ne se peut manger, quand l' i et u voyelles se tournent en consones, comme *je, vive.* Vgl. auch S. 320: Nous avons aussi une certaine cesure de la voyelle e, laquelle se mange toutes les fois qu'elle est rencontrée d'une autre voyelle ou diphthongue, pourveu que la voyelle, qui suit e, n'ait point la force de consone. Die orthographische Scheidung der Zeichen j und i einerseits und v und u anderseits war damals noch nicht durchgesetzt. Opitzens bez. Schwabes in quibuscunque versibus (es sey in wasserley versen es wolte) semper elidi klingt doch fraglos an Ronsards Formulierung an und ich kann Berghoeffers Zweifel (a. a. O. S. 31) nicht teilen.

Die Entlehnung und die Rücksicht auf die Praxis der französischen Vorbilder verrät sich aber besonders in der völlig mechanischen Herübernahme der Bestimmung für das e vor anlautendem h und am Versende vor folgendem vokalisch anhebendem Vers, die für deutsche Dichtung schlechterdings nicht paßt. In diesen Fällen gestattet Opitz hinsichtlich der Elision Schwanken im Einklang mit dem Gebrauch der damaligen französischen Poesie.

Wie weit heute in der französischen Bühnendeklamation das e muet, sei es des Versinnern, sei es des weiblichen Reimes, wahrnehmbar ist, darüber gehen die Ansichten aus einander, je nachdem die Traditionen der klassischen Zeit noch festgehalten werden oder nicht.[1]

Im Zeitalter Racines ward das finale stumme e vor konsonantischem Anlaut noch von der Deklamation ausgesprochen und es machte im Versausgang den Vers zu einem weiblichen, auch wenn der folgende Vers mit einem Vokal begann. Die Umgangssprache und der Prosavortrag hatte aber damals das stumme e im Auslaut schon völlig verklingen lassen und zu Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts sind alle Grammatiker darüber einig, daß das é féminin in der natürlichen Aussprache apokopiert wird, wenn es auch in der Schrift bleibt.

Im 16. Jahrhundert und am Anfang des 17. Jahrhunderts dagegen, damals als Opitz seine Regeln aufstellte, wird von allen Gewährsmännern einstimmig dem auslautenden unbetonten französischen e ein bestimmter, hörbarer Wert beigelegt, und zwar für Prosa und Vers, gelesene und gesprochene Sprache: die Wörter honeste, aimée, province enthalten damals noch drei Silben. Der Engländer Palsgrave vergleicht das unbetonte Endungs-e des Französischen in seiner Grammatik (Lesclarcissement de la Langue Francoyse 1530) mit einem o, Daniel Martin aus Sedan, der in Straßburg für Deutsche schrieb, in seiner Grammatica Gallica von 1619 mit dem deutschen e in gethan, genug, gesagt, die (!), ruhe, thue, lauter Worten, denen oberdeutsche und westmitteldeutsche Aussprache das e zu entziehen pflegte. Und kurz nachher

---

[1] Lubarsch, Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse. Oppeln und Leipzig 1888. Trautmann, Die Sprachlaute des Englischen, Französischen und Deutschen. Leipzig 1884—1886, S. 223 ff. Vietor, Elemente der Phonetik. Heilbronn 1887, § 59. Anm. 3.



veranschaulicht ein geborener Franzose, Gabriel du Gres in seinem Grammaticae Gallicae Compendium (Cantabrigiae 1636) englischen Lesern die Aussprache des Lautes, indem er sagt, er werde ähnlich wie das e finale Anglorum mit leisem Klange hervorgebracht, aber nicht so wie dieses ganz unterdrückt.[1] Vor folgendem vokalischen Wortanlaut ward jedoch schon im 16. Jahrhundert für dieses e foemininum sowohl in Vers wie in Prosa Elision verlangt.

Bereits 1521 trägt diese Lehre Pierre Fabri in seiner Rhetorik vor und Palsgrave giebt sie in seiner Grammatik für Engländer. In der Schrift freilich konservierte man in diesem Falle das e. Die phonetische Strömung in der französischen Orthographie gewann zwar bald danach nicht geringe Kraft: ihr Bahnbrecher, der gelehrte Verfasser zahlreicher französischer Übersetzungen klassischer Werke, Louis Meigret fand für seine grammatischen Traktate (1542—1550) neben heftiger Befehdung anerkennendes Lob bei Männern wie Robert Stephanus und den Führern der Pleiade du Bellay und Ronsard. In seinem Hauptwerk Le tretté de la grammęre françoeze (Paris 1550, Neudruck von W. Förster, Heilbronn 1888) hat er dem Apostroph ein eigenes Kapitel gewidmet (S. 140 bei Förster). Er apostrophiert konsequent jedes unbetonte e im Auslaut vor folgendem Vokal, wenn keine Pause dazwischen stattfindet, schreibt also in diesem Falle impossibl', all', ecrittur'. Diese phonetische Orthographie ist aber nicht durchgedrungen: unter dem Einfluß der grammatisch-orthographischen Arbeiten der beiden Stephanus (Robert und Henri Estienne), Péletiers, des Peter Ramus behielt die historisch-etymologische Schreibung die Oberhand.

Die französischen Grammatiker und Kritiker des 16. Jahrhunderts wußten und betonten mit einem gewissen Stolz, daß ihre Sprache in ihrer Schreibung die Erinnerung ihres Alters, ihrer ehrwürdigen Abstammung vom Lateinischen bewahre und wollten diesen Rost der Vorzeit nicht preisgeben.[2] Die Apokope des e féminin ward in der guten Aus-

---

[1] Vietor, Phonetische Studien 3, 191. Thurot, De la prononciation française d'après les témoignages des grammairiens. Paris 1881. 1, 162 ff.

[2] Livet, La grammaire française et les grammairiens du XVI siècle. Paris 1859, S. 49 ff. Thurot a. a. O. S. XVI. Darmesteter-Hatzfeld, Le seizième siècle en France. Paris 1883, S. 195 ff. Thoene, Die lautlichen Eigentümlichkeiten der

sprache wie in der Schrift während des 16. Jahrhunderts nur ausnahmsweise und unter gewissen Bedingungen zugelassen, z. B., wenn der das nächste Wort beginnende Konsonant der gleiche war wie der schließende: bonn' nuit war erlaubt für bonne nuit. Auch herrschte infolge der Unsicherheit, ob das e noch sprachlich-etymologisch berechtigt sei oder nicht, vielfach Schwanken. Man bemühte sich aber, so gut es ging, nach dem natürlichen Takt, Entscheidungen zu treffen zwischen dem gestatteten und den als vulgär verpönten Kürzungen und so die Litteratursprache gegen die Mundart abzugrenzen. Henricus Stephanus koncediert grand' für grande,[1] Dieu vous gard', Monsieur für Dieu vous garde, Monsieur, aber er mißbilligt quel' qu' elle soit (Hypomneses de gallica lingua 1582, S. 97 f.).

Verschieden behandelt wurde in der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts die Elision des e am Versende, wenn der nächste Vers vokalisch anlautete. Nach dem von Meigret formulierten Gesetz, daß eine Satzpause die Elision verhindere (Neudruck S. 191), mußte streng genommen das stumme e am Schlusse des Verses unter allen Umständen gesprochen werden und dem Verse weiblichen Ausgang geben, selbst wenn der folgende Vers mit einem Vokal anhob. Aber im 16. Jahrhundert und zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich aus der früheren Zeit[2] und unter dem Einfluß des Homerischen Versausganges *εὐρύοπα Ζῆν'* vor folgendem vokalisch beginnendem Vers (Il. 8, 206. 14, 265. 24, 331), sowie des Vergilischen nepotesque. Haec ait (Aeneis IV, 629) noch die Freiheit erhalten, gelegentlich auch über den Versschluß hinweg zu elidieren. Demgemäß stellt Opitz in diesem Falle auch für die deutsche Poesie es frei, Elision zu vollziehen oder nicht.

Der doppelte Charakter des französischen h war bereits im 16. Jahrhundert beobachtet und von den Grammatikern in Listen über Worte mit stummem und solche mit aspiriertem h festgelegt. Allein trotzdem herrschte

---

französischen Sprache des 16. Jahrhunderts nach den Grammatikern jener Zeit. Götttinger Differt. 1883 S. 10.

[1] Beza De francicae linguae recta pronunciatione (Genevae 1584): Observandum est autem peculiariter foemininum adiectivum *grande*, in quo e consuevit etiam ante consonantem elidi.

[2] Tobler, Vom französischen Versbau. Leipzig 1880, S. 42.

hier im Gebrauch der Schriftsteller offenbar unter dem Einfluß mundartlicher und vulgärer Aussprache große Unsicherheit und daher wurde auch die Elision vor h sehr schwankend gehandhabt. Von Rechtswegen hatte sie vor dem aspirierten h, dem h consonne zu unterbleiben, aber da dessen Ausdehnung nicht allgemein feststand, ja selbst bei vielen Worten sogar, ob sie überhaupt mit h zu schreiben seien oder nicht, noch unentschieden war,[1] konnte, zumal sich gelegentlich die Dichter auch Apokopierungen vor unbezweifelten h aspiré gestatteten, der ausländische Beobachter hier nur Regellosigkeit erblicken. In sklavischer Abhängigkeit von der französischer Verstheorie und Verspraxis hat Opitz dementsprechend die Elision vor h freiem Belieben anheimgestellt, obgleich nach deutscher Aussprache der rein konsonantische Charakter des Lautes nicht zu bezweifeln war, mithin vor ihm das e im Sinne der neuen Regel hätte bewahrt werden müssen. Bestimmt hat ihn aber dabei auch, wie wir sehen werden, das Beispiel eines 'niederdeutschen' Dichters: des Daniel Heinsius. Ronsards Regeln über das unbetonte e am Wortende vor vokalischem Anlaut dienen dem Bemühen, für die Dichtersprache festzusetzen, welchen geschriebenen Vokalen ein eigener Silbenwert zukomme, und welche stumm seien, damit in der Scansion über die gesetzmäßige Silbenzahl des Verses jeder Zweifel ausgeschlossen werde. Die Entwickelung der französischen Sprache hat sich bekanntlich so vollzogen, daß zwischen der gesprochenen Sprache in lebendiger Rede, der kunstmäßigen Versrecitation und der Orthographie hinsichtlich der syllabischen Geltung unbetonter e und anderer Vokale keine Übereinstimmung herrscht. Ronsard beschränkt an der angeführten Stelle seiner Poetik im Einklang mit der Tendenz der französischen Grammatiker das Verstummen des auslautenden e auf den einen Fall, daß ein vokalischer Anlaut folge, schließt es aber aber im übrigen — prinzipiell wenigstens — aus, also immer, wenn ein Konsonant folgt und nicht besondere andere metrisch-euphonische Rücksichten die Apokope entschuldigen. Er scandiert: Cruellẹ et fierẹ et durẹ et fascheusẹ amertume; hingegen rechnet er: qui porte sur le front une riche couronne, als 13 Silben. Die gegenwärtige natürliche Aussprache des Französischen läßt das e auch vor konsonantischem Anlaut verstummen. Und die Schrift

[1] Tobler, Vom französischen Versbau, S. 43 f.; Thurot a. a. O. 2, S. 391 ff.



erhält das auslautende e zwar vor Konsonanz, verfährt aber vor Vokalen ungleichmäßig, indem sie das in der Aussprache nicht vorhandene e bald ausstößt (j'ai, d'abord) bald bewahrt (quatre arbres).

Im Neuhochdeutschen geht seit dem 16. Jahrhundert die Tendenz dahin, in der Behandlung auslautender unbetonter e zwischen Schrift und Aussprache einen Ausgleich herbeizuführen. Eine solche Kluft, wie im Französischen Orthographie und natürliche Rede in Bezug auf das sogenannte stumme e trennt, hat sich bei uns nicht aufgethan. Aber als Opitz sein Werk begann, herrschte in der deutschen Sprache eine so große Unsicherheit und Verwirrung über dies unbetonte e, daß die Sache auch bei uns nicht ganz unähnlich den französischen Verhältnissen lag.

Ronsard hatte nicht ausschließlich metrische Rücksichten im Auge, als er sich mit der Regelung der e-Frage befaßte. Ihm lag auch die Ordnung der Orthographie dabei am Herzen. Er hatte auch sprachliche Interessen. Er, der Klassicist, der in die französische Dichtersprache Gräcismen und Latinismen einführte, hat, der antiquarisch-patriotischen Richtung des Humanismus gemäß, auch aus der älteren französischen Sprache, aus den Dichtungen des Mittelalters manche Ausdrücke hervorgezogen und zu neuem Leben erweckt. Er hat, in unklarer Auslegung Aristotelischer Äußerungen (Kap. 22 seiner Poetik) selbst aus dem lebenden Volksmunde zu schöpfen nicht verschmäht und aus dem Patois manchen glücklich bezeichnenden Provincialismus entlehnt.[1] Er ist darin seinen deutschen Nachtretern unstreitig an Unbefangenheit und Einsicht überlegen. Andererseits hat er sich um die Ausbildung eines neuen dichterischen Ausdrucks bemüht und seinen poetischen Stil durch neue Ableitungen und Kompositionen zu bereichern getrachtet. Er hat sich aber auch ernsthaft, wenngleich noch mit sehr unvollkommenem Gelingen, bestrebt, die schwankende Orthographie seiner Zeit zu befestigen. In der Uneinigkeit auf dem

[1] Abbregé (Oeuvres VII, 321): Tu sçauras dextrement choisir et appropier à ton œuvre les mots plus significatifs des dialectes de nostre France, quand mesmement tu n'en auras point de si bons ny de si propres en ta nation; et ne se faut soucier si les vocables sont *Gascons*, *Poictevins*, *Normans*, *Manceaux*, *Lionnois* ou d'autres païs, pourveu qu'ils soient bons et que proprement ils signifient ce que tu veux dire, sans affecter par trop le parler de la Cour, lequel est quelquefois très mauvais pour estre langage de Damoiselles et jeunes Gentils-hommes qui font plus profession de bien combattre que de bien parler.



Gebiet der Lautverhältnisse, insbesondere der unbetonten Vokale, hat er sich freilich zu Konsequenz und Klarheit nicht durchgerungen und seinem Nachfolger Malherbe genug Gelegenheit zu Berichtigung und Widerspruch gegeben. Theoretisch beschränkte er, wie wir sahen, die Ausstoßung des Endungs-e auf die Elision vor Vokal, in seiner poetischen Praxis aber gestattet er sich auch Apokopen und Synkopen und schreibt tombront statt tomberont, souvrain statt souverain, ell' s'arme statt elle s'arme, a'vous statt avez-vous, grand' coupe statt grande coupe.[1] In seiner Poetik erlaubt er ohne Bedenken dem Vers zulieb, wenn dazu ein Zwang vorliege, les verbes trop longes zu verkürzen: comme *donra* pour *donnera, sautra* pour *sautera.* Die beste Regel biete in diesen Fragen das Ohr, welches unfehlbar sei, wenn sein Rat avec certain jugement et raison angenommen werde (Oeuvres VII, 328). Ein schwankender Standpunkt, auf dem schließlich das subjektive Gefühl des Dichters alle grammatischen Schwierigkeiten hinwegräumt. Ronsard wendet den Apostroph nicht blos zum Ersatz für fehlendes e an, sondern für jeden beliebigen nach poetischer Licenz um des Wohllauts oder Reimes willen ausgelassenen Laut, z. B. *for'* für *fort*, avec la marque de l'apostrophe, *far'* pour *fard*, pour le rymer contre *char* . . . ou *or'* pour *ores* (Oeuvres par Blanchemain VII, 328). Einer solchen Weitherzigkeit hätte Opitz niemals das Wort geredet. An Sinn für grammatische Korrektheit stand er schon 1618 und kam er vollends durch seinen Aufenthalt in den Niederlanden und den Verkehr mit Daniel Heinsius Ronsards Gegner Malherbe viel näher, dem tyran des mots et des syllabes nach Balzacs oft angeführter Bezeichnung. Er steckte wie Malherbe viel tiefer im Geist der Schule und ihrer Sprachmeisterei. Ihm lag gleich Malherbe weit mehr ein Zug zu sprachlicher Regulierung und Zentralisierung im Blute.

Die Elision im sogenannten Hiatus, wie sie sein Aristarch nach Schwabe lehrt, bezeichnet Opitz ausdrücklich als eine Neuerung: Quia vero mos hic novus est Germanis et inusitatus, ne litera è tam crebro absorbenda difficultatem rudioribus afferat, non incommode

[1] Günther, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1, 62 ff. Über Ronsards und seiner Genossen Wortneuerungen s. Nagel, Herrigs Archiv f. das Studium der neueren Sprachen 61, 201 ff. Darmesteter-Hatzfeld a. a. O. S. 118 ff. — Nach d und bedingt nach l gestattete übrigens auch Henricus Stephanus die Apokope.



eximi potest et ejus loco tale signum ' apponi. Quod et Schwabius docet ac observat.

Das Ungewohnte bei der Einführung der Elision war nicht die Ausstoßung des e an sich, sondern daß sie gesetzmäßig geregelt und fest an eine euphonisch-metrische Rücksicht geknüpft wurde. Den Apostroph schreibt er als Ersatzzeichen vor, um einen Zwiespalt zwischen Schrift und Aussprache zu vermeiden, der zwar im Französischen und Englischen ganz gewöhnlich, dem Deutschen damals doch schon fremdartig geworden war. Das unscheinbare Häkchen hat eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Es predigte dem Leser mit Nachdruck: 'Hier fehlt etwas an der vollen correcten Lautgestalt'. Sein Durchdringen ist ein Symbol für die immer wachsende schriftsprachliche Strömung, für das zunehmende Bedürfnis nach grammatischer Integrität der Worte.

Der Apostroph, auf dessen Einführung Opitz sich etwas zu gute thut, war, wie es scheint, der deutschen Schrift jener Zeit in der That noch fast völlig fremd. Wenn er vereinzelt als Zeichen sowohl für Elision als für Apokope bei Konrad Gesner in seinem Mithridates von 1555 erscheint in dessen gequälten deutschen Hexametern und Hendekasyllaben die nach dem antiken Prinzip der Quantität zusammengeleimt sind, so stammt er da gewiß aus den grammatischen und metrischen Lehrbüchern italienischer oder französischer Humanisten und Dichter[1] und war von hier aus nicht in die weiteren Kreise der deutschen Poesie gedrungen.

Mit Recht hat der frei umblickende Rudolf von Raumer betont,

[1] Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters S. 38 (Kleinere Schriften 2, 34) und Poetik, Rhetorik und Stilistik S. 436. Witkowski a. a. O. S. 30 Anm. weist auch auf Scheidts Grobianus (Worms 1551) hin, der gleich Gesner den Apostroph 'für ausgefallenes e' angewandt habe. Er hat dabei wohl Inclinationen im Auge wie 226 an d' nasen. Scheidt war in Frankreich gewesen, hatte in Lyon dem gelehrten Drucker Tornesius, vielleicht als Korrektor, nahe gestanden, übersetzte Verse Marots, kannte die klassische Litteratur und die neulateinische Dichtung, hatte Fühlung mit den Humanisten. Er, der Vorläufer des Melissus, der erste Vertreter der französischen Dichtung am calvinistischen Hof zu Heidelberg (Hauffen, Kaspar Scheidt. Straßburg 1889, S. 104 ff., Strauch in der ADB. und im Anzeiger f. deutsches Altertum 18, 369 ff.), konnte den Apostroph wohl aus der französischen Druckpraxis entlehnt haben. Aber jedenfalls verwendet er ihn ganz anders als Heinsius und Opitz. In Weckherlins englischen Gedichten bezeichnet der Apostroph Synkopen und Inklinationen.

wie die deutsche Grammatik des 16. und 17. Jahrhunderts bei der Theorie der Italiener in die Schule gegangen ist.[1] Ein Erbstück der in Italien zuerst erwachenden lebhaften Teilnahme für die grammatische Regelung, Erkenntnis und litterarische Pflege der Landessprache, eine Erfindung des italienischen Humanismus, eine unscheinbare Frucht seines Interesses an der Dichtung in nationaler Sprache wird auch der neu aufkommende Gebrauch des Apostrophs sein.

Der Apostroph stammt aus der griechischen Grammatik und wenn auch die Angabe in des Theodosios (4. Jahrhundert n. Chr.) Epitome zu Herodians *Καϑολικὴ προςῳδία*, daß Aristophanes von Byzanz der Erfinder sei, starke Zweifel erregt, so wird man doch den Ursprung des Zeichens in der Alexandrinischen Philologie suchen müssen.[2] Von da aus ist er schließlich auch in die lateinische Grammatik und Metrik gekommen. Doch konnte er hier nur sehr beschränkte Anwendung finden; denn es hat von jeher und immer in der Behandlung des Hiatus zwischen griechischem und lateinischem Brauch ein starker Unterschied bestanden. In griechischer Poesie wurde der kurze auslautende Vokal im Hiat wirklich fortgelassen und durch einen Apostroph ersetzt. Im Lateinischen dagegen wurde im allgemeinen die beim Vortrag auszuführende Elision nicht bezeichnet, sondern der betreffende Vokal ausgeschrieben. Gleichwohl wissen die landläufigen Handbücher der lateinischen Grammatik, die das Mittelalter hindurch fortleben, regelmäßig auch vom Apostroph zu berichten,[3] dessen Gebrauch sie insbesondere bei Verkürzung der angefügten Fragepartikel ne verlangen. Das immer wiederholte Beispiel tanton'

---

[1] Unterricht im Deutschen [3] S. 5: Aventins Berufung auf die doctissimos Italos zur Rechtfertigung seiner Anwendung deutscher Beispiele in einer Grammatik der lateinischen Sprache; S. 37: die deutschen Sprachgesellschaften nach dem Muster der Academia della crusca. Vgl. Joh. Müller, Quellenschriften und Geschichte des deutschsprachlichen Unterrichts S. 222. 294 (Einfluß des Aldus Manutius).

[2] Die Epitome ging früher unter dem Namen des Arkadios von Antiochia. Vgl. jetzt Egenolff, Die orthoepischen Stücke der byzantinischen Litteratur (Mannheimer Gymnasialprogramm 1887), S. 5 f. Die Notiz über den Apostroph in Herodiani Technici reliquiae coll. Lentz I, S. XXXIX, 28 vgl. XXXVII f.

[3] Donatus ars grammatica in Keils Grammatici latini IV, 372, 9 ff., Sergius Explanationes in Donatum ebd. 484, 17 ff., Marius Victorinus ars grammatica ebd. VI, 22, 8 ff., Marius Plotius ars grammatica ebd. 448, 4 ff., Priscian De accentibus ebd. II, 520, 7 ff.

me crimine dignum duxisti aus Vergils Aeneis X, 668 beweist, daß der Apostroph nicht sowohl die Elision im Vokalzusammenstoß als die Apokope des unbetonten e vor Konsonant, aber freilich zwischen zwei verwandten Lauten, dem dentalen und labialen Nasal, anzeigen sollte. Für die eigentliche Elision wird dagegen der Apostroph nicht als notwendig erachtet. In den von Victorinus angeführten Beispielen der synalifa: men incepto desistere victam (Aeneis I, 37), ten inquit miserande puer (Aeneis XI, 42) sowie in dem von Marius Plotius beigebrachten Vergilischen mene efferre pedem (Aen. II, 657) und mene incepto (Aen. I, 37) wird kein äußeres Zeichen für den Ausfall des e gefordert, weil man hierin einen gewöhnlichen, an sich verständlichen gesetzmäßigen Vorgang der Metrik erblickte. Der Apostroph galt den lateinischen Grammatikern demnach als Zeichen für eine rein sprachliche, nicht für eine metrische Erscheinung. Priscian giebt als Beispiel überhaupt keine poetischen Stellen, sondern einfach die Form tribunal' statt tribunale: der Apostroph ist ihm eine grammatische nota. Ward er in dieser Rolle anfangs auch von den modernen Grammatikern in die Orthographie der Landessprachen übertragen? Später erklärte ihn humanistische Gelehrsamkeit gern aus der Analogie mit der griechischen Metrik und beurteilte ihn vom metrischen Standpunkte aus.

Zuerst geschah das in Italien. Dort liegen überhaupt die Wurzeln der litterarischen und grammatischen Ausbildung der modernen europäischen Nationalsprachen.

Hier hatte sich am frühesten, teilweise in Zusammenhang mit der absterbenden antiken Rhetorik eine neue Kunst lateinischen Stils für die Zwecke der Kanzlei und eine Theorie desselben ausgebildet. Seit dem Ende des 11. Jahrhunderts entstehen in Italien die Handbücher der lateinischen Kanzlei-Redekunst: die Artes und Summae dictandi oder dictaminum. Ob und inwieweit die damals aufblühenden Studien des römischen Rechts und die aus ihnen hervorgehende wissenschaftliche Litteratur mit jener theoretischen und praktischen Aufnahme und Pflege des lateinischen Stils in der Kanzlei verbunden sind und beides sich befördert hat, muß künftiger Untersuchung zu entscheiden überlassen bleiben. Der große Bahnbrecher der italienischen Jurisprudenz, der Begründer der modernen Rechtswissenschaft, Irnerius war im Anfang seiner Laufbahn Lehrer der Rhetorik und sein Jugendwerk, das demnächst Fitting in der

Jubiläumsfestschrift der Universität Halle herausgeben wird, aus dem vorletzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts, zeigt in der allegorischen Einleitung von dem Tempel der Justitia, deren Kenntnis ich der Güte des Herausgebers verdanke, völlige Übereinstimmung mit der mittelalterlichen lateinischen Schulpoesie und den Lehren der mittelalterlichen Poetik. In Italien begann man zuerst, schon im 13. Jahrhundert, die wissenschaftliche lateinische Litteratur durch Übersetzungen in die nationale Prosa zu popularisieren. Hier übersetzte Dantes väterlicher Freund Brunetto Latini, der seine Encyklopädie noch französisch abgefaßt hatte, drei Reden Ciceros in italienische Prosa. und schrieb vor 1272 eine italienische Rhetorik, worin einer Version des ersten Buches von Ciceros De inventione eine ausführliche Erklärung folgt. Hier übersetzten und bearbeiteten bald nachher Andere lateinische moralische, religiöse, philosophische Traktate und Sentenzensammlungen in der Landessprache. Hier wirkte aber aus noch früherer Zeit ein politischer Anstoß auch auf die Ausbildung der nationalen Prosa. Kaiser Friedrich II., der Weckrufer der italienischen Frührenaissance, organisierte die Kanzlei des Königreichs Sizilien durch Verordnungen, welche weithin, auch nach Deutschland, insbesondere nach Österreich, gewirkt haben.[1] Auf den Kanzler Friedrichs Pier della Vigna geht die Summa dictaminum zurück, die ungeheuer verbreitet gewesen ist und wegen ihrer wortreichen Rhetorik den größten Beifall gefunden hat. König Manfred gewidmet ist ein Kompendium der Rhetorik, dessen Verfasser und ursprüngliche Sprache zweifelhaft bleibt.[2] Dantes ghibellinische Staatstheorie De monarchia und die weltgeschichtliche Schrift De eloquentia vulgari leiten dann den großen Strom nationaler Sprache und nationaler Litteratur für alle Folgezeit in feste Bahnen. In dem Buch über die Vulgärsprache ist der Begriff der nationalen kunstmäßigen Schriftsprache entdeckt worden. Das ist die epochemachende Bedeutung des Werkes für das moderne Europa. Die gesammte europäische Bewegung der nationalen Renaissancelitteraturen zehrt von ihm. Insbesondere läßt sich eine unmittelbare Einwirkung von Dantes politi-

---

[1] Herausgegeben sind die sizilischen und päpstlichen Kanzleiordnungen und Kanzleigebräuche durch Winkelmann. Innsbruck 1880.

[2] Gaspary, Geschichte der italienischen Litteratur 1, 57 ff. 186. 503; Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation 1, S. 75 f.

schen und litterarisch-grammatischen Ideen auf Deutschland erweisen. Es ist noch niemals ausgesprochen worden, obwohl der längst erkannte Zusammenhang zwischen der antipäpstlichen Publizistik unter Ludwig dem Baiern mit italienischen Politikern und Theologen, insbesondere auch mit Dantes Traktat über die Monarchie, es nahe genug legte, daß die Anerkennung der nationalen Sprache als offiziellen Ausdruckmittels der königlichen Kanzlei durch den Anstoß bewirkt oder befördert ist, welchen Dantes Abhandlung über die vulgäre Beredtsamkeit gegeben hat. Und weiter noch blieb sein Geist in Deutschland mächtig: der Hofkanzler Karls IV., Johann von Neumarkt, dessen vielseitige Bedeutung ich an einem anderen Orte darzustellen begonnen habe, der Herold der jungen deutschen Renaissance, der Mitbegründer des neuhochdeutschen Sprachtypus in der böhmischen Kanzleisprache, besaß in seiner Bibliothek Dantes Divina comedia,[1] er war ein Bewunderer und Nachahmer Petrarcas und Rienzos.

In Italien gewann man, den Bahnen der drei großen Florentiner nachgehend, zuerst für die nationale Schriftsprache Liebe und aufmerksameres Verständnis. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wird die Landessprache hier im weitesten Umfange innerhalb der lateinischen Grammatik verwendet. Hier schenkte man am frühesten der heimischen Dichtersprache, dem vulgare illustre Dantes, eindringendes Studium und forschte nach seinen Regeln. Hier übertrug man Laurentius Vallas Bemühungen um die lateinische Grammatik und Stilistik auf das vaterländische Idiom und suchte den mustergültigen Ausdruck, die normale Sprachform und die korrekte Orthographie festzustellen. Von Fortunios (1516) Bemühungen um die lingua regolata bis zu dem Gründer und Haupt der Academia della Crusca (1582) Salviati, dessen Thätigkeit Lachmann bei seiner sprachlichen Behandlung mittelhochdeutscher Texte zum Muster zu nehmen nicht verschmähte (Vorrede zu Wolfram S. VIII), dauert ununterbrochen dieser höchst achtungswerte Eifer. Das schlägt dann auch in Frankreich seit dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts kräftig ein: Buchdrucker und Gelehrte, wie Tory und Dolet, Beza,

[1] Über seine Bibliothek gab ich Nachweise: Vom Mittelalter zur Reformation 1, 79 ff. 83. 105. Der Katalog seiner Büchersammlung von 1368 ist jetzt abgedruckt durch Neuwirth, Centralblatt für Bibliothekswesen 1893, S. 156 f.



J. J. Scaliger, du Bellay, Robertus und Henricus Stephanus untersuchen die Aussprache des Französischen, trachten ihrem Schwanken durch Regeln abzuhelfen, die Schreibung zu fixieren.

In Italien ist der Apostroph wohl zuerst als Zeichen für den Ausfall eines Vokals für die Orthographie einer Landessprache angewendet[1] und durchgeführt worden. Eine Definition von ihm giebt bereits Giangiorgio Trissino (1478—1550), der erste Italiener, der eine Poetik vom Standpunkte der nationalen Renaissancedichtung schrieb (1524), und völlig ein Fortsetzer der Bestrebungen Dantes, den er als seinen Meister verehrte. In Frankreich haben Dubois (Jacobus Sylvius Ambianus) 1531 und Meigret 1545 unabhängig von einander den Gebrauch des Apostrophs als Zeichen der Elision in die Schriftsprache eingebürgert und Regeln für seinen Gebrauch gegeben. Beide berufen sich, wie auch die folgenden Grammatiker, wenn sie davon sprechen, auf das griechische Vorbild und heben ausdrücklich hervor, daß im Lateinischen die Zusammenziehung nicht bezeichnet zu werden pflege.[2]

Aus der französischen Schriftsprache entlehnte nach dem oben Gesagten auch Opitz Apostroph und Elision wie vor ihm vielleicht Konrad Gesner, der in Frankreich seine Bildung empfangen hatte, und Scheidt. Doch möchte ich darauf hinweisen, daß Daniel Heinsius in seinen Nederduytschen Poemata (Amsterdam 1616), die Opitz ohne Zweifel aus eigener Kenntnis in seinem Aristarch (S. 97 bei Witkowski) rühmt, die Elision des auslautenden e und die Apostrophierung, auch vor h, streng durchführt.

[1] In den Handschriften des 13.—15. Jahrhunderts tritt er erst sehr sporadisch auf, meistens wird die Elision durch bloßes Weglassen des auslautenden oder des anlautenden Vokals bezeichnet oder bleibt auch dem Leser überlassen: Caix, Le Origini della lingua poetica italiana. Publicazioni del R. Istituto di Studi superiori. Sezione di filosofia e filologia. Volume secondo, parte II. Firenze 1880, p. 120 ff.

[2] Livet, La grammaire française S. 23. 62; H. Stephanus, Hypomneses de gallica lingua (1582) S. 96: Omnibus quidem ceré vsitatae sunt elisiones quae per apostrophum fiunt, quas nos cum Graecis communes habemus. Diese Schrift sowie des Genfer Bezas zunächst für deutsche Leser bestimmte De francicae linguae recta pronuntiatione (Genevae 1584), die gleichfalls über die Elision und den Apostroph handelt, mußte Opitz kennen. Opitzens Vorschriften über die e-Reime in der Poeterei (Braune, S. 36) sind vielleicht angeregt durch Bezas Untersuchung der französischen e-Laute und das Verbot, disputer und Jupiter, hiver und arriver u. s. w. zu reimen (S. 14 f.). Doch vgl. unten S. 312, Anm. 2. Auch die Meistersinger schieden die e-Laute: Puschmanns 'Gründlicher Bericht' von 1571 in Braunes Neudruck, S. 19.

Schon in Beuthen ist Opitz das Beispiel einer Renaissancedichtung mit den neuen Formen, dem neuen Stil, der regulierten korrekten Sprache in dem nächst verwandten deutschen Idiom entgegengetreten. Heinsius und sein Vorredner Scriver werden Opitz die Kenntnis Ronsards vermittelt oder mindestens das Interesse für ihn gesteigert haben. Ernst Schwabes von der Heide Versuche traten bestärkend und bestätigend hinzu, doch bleibt ihre Bedeutung für Opitz immer noch unklar.

Vor Opitz war in der deutschen Litteratursprache die Unterdrückung eines auslautenden e entweder vollzogen ohne äußere Andeutung in der Schrift oder sie blieb, wo Rhythmus und Metrum sie forderte, dem Leser überlassen, der den geschriebenen Laut beim Vortrag selbst zu tilgen hatte.

Mit diesem naiven Verfahren brach Opitz, geschult durch die Reflexionen über die Sprachkorrektheit, welche ihm in den Erörterungen der romanischen Humanistenpoetiken und in den Grundsätzen der Dichter der Pleiade entgegen traten. Und das winzige, an sich völlig bedeutungslose Häkchen, das er von dort aufnahm, zeigt uns greifbar den Ursprung seiner gesamten Bemühung zu Gunsten einer geläuterten einheitlichen Kunstsprache.

Es kann gar nicht genug Nachdrnck darauf gelegt werden, daß er, wie zu den Gedanken und Zielen seiner litterarischen Reform, so auch in seiner Beschäftigung mit der Reinigung, Erhebung und Regulierung der deutschen Dichtersprache völlig geleitet wird von den Ideen und dem praktischem Beispiel der mächtig voranschreitenden Romanen und auch, besonders seit seinem Aufenthalt in Holland, von dem Vorbild der Niederländer. Durch Scaliger, du Bellay, die beiden Stephanus und durch Ronsard, daneben auch durch die verwandten Bemühungen der niederländischen Humanisten und Renaissancepoeten, des Abraham van der Myle, Daniel Heinsius, Scriverius, Pontanus wird Opitz[1] in die Weltbewegung

[1] Es scheint bisher nicht beachtet zu sein, daß Opitz in der später nicht wieder abgedruckten Vorrede an den Leser vor der Breslauer Ausgabe seiner Gedichte von 1624, die, wie Witkowski richtig bemerkte (a. a. O. 34 Anm.), fast wörtlich aus des Scriverius und Heinsius Vorreden zu des letzteren Gedichten zusammengestellt ist, eine Reihe niederländischer Dramentitel nennt, ohne ihre Dichter anzugeben. Davon gehören Achilles und Polyxena, Theseus und Ariadne, Granida, Gerhardt von Velsen Hooft (über ihn Jonckbloet, Geschichte der niederländ. Litteratur, übers. von Berg 2, 1 ff.), Roderich und Alfonsus, Griane, Spanischer Brabanter, Lucella, stummer Ritter,



der Renaissance, in ihren Zug auf die stilistisch-sprachlich-orthographische Ausbildung und Sicherung einer nationalen Dichtersprache hineingerissen. Inwieweit auch der italienische Dichter, Poetiker und Grammatiker Trissino unmittelbar auf ihn gewirkt habe, bleibt mir noch unklar.[2] Der direkte Einfluß der italienischen Renaissance auf Opitz ist überhaupt schwer abzuschätzen: seine Teilnahme für die altdeutschen Dichter des 13. Jahrhunderts wie den Marner, Reinmar von Zweter und andere, erinnert ja an den Kultus, welchen die italienischen Lehrbücher der Schriftsprache und des poetischen Stils den Dichtern des Trecento widmen, aber näher liegt es wohl, hier niederländische Anregungen vorauszusetzen.

Wie tief Opitzens Bemühungen um die äußere Form der deutschen Litteratursprache auch wurzeln mögen in dem internationalen Kulturboden der Renaissance, ihre Früchte sind der Entwickelung der nationalen Schriftsprache zum Heile gediehen, haben ihrer Einigung und Befestigung unberechenbaren Vorschub geleistet. Das konnte nur geschehen, weil sie dem nationalen sprachlichen Bedürfnis und dem ganzen Zuge der deutschen geistigen Kultur entgegen kamen. Es schwebte Opitz wie den übrigen Renaissancedichtern bei dem Gesetz der Elision ein seltsam schulfüchsisches gelehrtes Ideal von klassisch-hellenischer Form verschwommen vor. Aber dies Ideal nährte und hob den sehr berechtigten Trieb nach einer über der mundartlichen Rede und ihrer Wandelbarkeit stehenden festen Sprachnorm, die durch grammatische und durch Regeln des guten Geschmackes bestimmt sein sollte.

Opitzens Hiatusgesetz, das der Aristarch nach Ronsard, Heinsius und Schwabe verkündete, bedeutet lautgeschichtlich betrachtet eine Ein-

---

Bredero (ebd. S. 88 ff. 122), Ithys, Polyxena, Isabella Coster (ebd. 102 ff.). Ob und wie weit Opitz diese Tragödien und Lustspiele gelesen und etwa benutzt hat, bedarf der Untersuchung, die ich in Halle nicht anstellen kann.

[2] An Trissinos Versuche, den offenen und geschlossenen Laut des italienischen e und o durch das griechische ε—η und ω—o zu bezeichnen (Dubbi grammaticali in Tutte le opere di Giov. Trissino. Verona 1729. Vol. II), erinnert Opitzens Unterscheidung der deutschen e-Laute durch ε und η in seiner Poeterei (Braunes Neudruck S. 36). Doch vgl. oben S. 310 Anm. 2. Über Trissinos Brief an Papst Clemens VII. von 1524 s. Blanc, Grammatik der italienischen Sprache. Halle 1844, S. 81 und Gaspary, Geschichte der italienischen Litteratur 2, 535.

engung der Mundart Westmitteldeutschlands und Oberdeutschlands zu Gunsten der reinen Lautgestalt der Worte. Die Zierlichkeit erfordert dass die Worte reine und deutlich sein (Poeterei S. 27 bei Braune). Dies ist sein Standpunkt bei der Neubildung der poetischen Sprache. Er führte ihn dazu, daß er dem Gebot der Elision im Hiatus, als er es in seiner Poetik wiederholte, durch die Erfahrungen in Leyden gereift, das Verbot der Apokope und den Versuch, die Synkope einzuschränken und nach bestimmten Gesetzen zu regeln, an die Seite stellte. Alles drei ist auf einem Stamm gewachsen und darf nicht von einander gelöst werden.

Wann auff das e ein Consonans oder mitlautender Buchstabe folget, soll es nicht aussen gelassen werden, ob schon niemandt bißher nicht gewesen ist, der in diesem nicht verstossen. Ich kann nicht recht sagen:

Die Wäll der starken Stadt vnnd auch jhr tieffe Graben;

weil es die Wälle vnd jhre Graben sein soll. Auch nicht, wie Melissus:

Rot rößlein wollt' ich brechen,

für: Rote Rößlein. Gleichfalls nicht:

Nemt an mein schlechte reime,

für: Meine (Poeterei 7. Kapitel, Braunes Neudruck S. 37).

Damit ist die Apokope im Prinzip verbannt, damit ist zugleich gegen die freiere Weise der Vorläufer, für die Schede Melissus als Sündenbock herhalten muß, Einspruch erhoben. Zur Ergänzung dieses Strebens, für den Auslaut der Worte die grammatisch korrekte, schriftsprachliche Gestalt in der poetischen Sprache durchzusetzen, dient dann eine zweite Vorschrift, welche der normalen Schriftsprache widersprechende überflüssige Erweiterungen des Auslauts, das 'paragogische e', bekämpft, ganz wie die französischen Grammatiker und Metriker es thaten:[1] Ferner soll auch das e, denen wörtern zue welchen es nicht gehöret vnangehencket bleiben; als in *casu nominativo:*

Der Venus Sohne. Item, wie Melissus sagt:

Ein wolerfahrner Helde.

Vnd:

Dir scheint der Morgensterne;

[1] Vgl. Thurot a. a. O. S. 175. 181 ff., Darmesteter-Hatzfeld a. a. O. S. 191. Übrigens verwarf die Paragoge auch Puschmann in seinem Gründlichen Bericht S. 17 bei Braune.

Weil es Sohn, Held, Stern heisset (Braunes Neudruck S. 39). Mit anderen Worten: nur was in der guten Prosa von volleren Substantivformen noch üblich ist, soll in der poetischen Sprache zugelassen werden. Die gegebenen drei Beispiele enthalten freilich sehr verschiedenartige Fälle.

Es soll auch das e zueweilen nicht auss der mitten der wörter gezogen werden; weil durch die zuesammenziehung der sylben die verse wiederwertig vnd vnangeneme zue lesen sein. Als, wann ich schriebe:

Mein Lieb, wann du mich drückstst an deinen lieblchen Mundt
So thets meinem Hertzen wol vnd würde frisch vnd gsundt.

Welchem die Reime nicht besser als so von statten gehen, mag es künlich bleiben lassen: Denn er nur die vnschuldigen wörter, den Leser vnd sich selbst darzue martert vnnd quelet (Braunes Neudruck S. 37 f.). Hier zieht selbstbewußter Spott gegen die hergebrachte weitgehende Synkopierung des e zu Felde. Dagegen werden die Formen trinckt, pflegt, wollt für trincket, pfleget, wollet gestattet.

Die deutsche poetische Sprache des 16. Jahrhunderts zeigt in der Behandlung der unbetonten e ein chaotisches Bild. Die Tendenz der oberdeutschen Mundarten zu Apokope und Synkope ist in der poetischen Schriftsprache zur Herrschaft gekommen. Verstümmelte Wortbilder, härteste Zusammenstöße schwer sprechbarer Konsonanten gewähren der deutschen Dichtersprache jener Zeit ein barbarisches Aussehen und einen barbarischen Klang. Selbst die mitteldeutschen Schriftsteller können, obgleich ihre Mundart die unbetonten e schont, dagegen nicht ankämpfen. Das Ergebnis der allgemeinen Unsicherheit und Verwirrung konnte sehr wohl ein ähnliches sein wie in Frankreich oder England: Verstummen des unbetonten e in der Aussprache. Es ist nicht dazu gekommen, weil seit dem 17. Jahrhundert die schulmäßige Theorie der deutschen Schriftsprache auf die Gestaltung unseres litterarischen Ausdrucks durchgreifenden Einfluß erhielt.

Opitz machte dem allgemeinen schwankenden Tasten hinsichtlich der tonlosen e durch seine Lehren ein Ende.

Seine Hiatusregel erscheint im Zusammenhange mit seiner Einengung der Apokope und Synkope als ein Ventil, das er dem Zuge der Sprachentwickelung auf Abbröckelung der e-haltigen Silben öffnete. Er gab sie

im Auslaut vor folgendem Vokal preis und rettete sie dafür in allen anderen Fällen. Er folgte damit einem sprachkonservierendem Triebe, einem metrischen und zugleich einem ästhetischen Gefühl für den äußeren Wohlklang des Verses. Aber wenn das Vorbild Ronsards[1] und Heinsius' dabei ihn ermutigte und leitete, so stand er doch auf dem Boden deutscher Tradition und führte nur aus, was deutscher Sprachgewohnheit angemessen war.

Die Elision hat in der That rein physiologisch betrachtet ganz andere Entstehungsquellen als die Apokope: sie stellt sich unter allen Umständen auch in natürlicher gesprochener Rede leichter ein und selbst da, wo die Neigung herrscht, unbetontes e im allgemeinen zu schützen; Formen wie ich gebe dir stehen sehr wohl neben geb ich dir in einem und demselben Sprachkreis der dialektisch gefärbten Umgangssprache. Andererseits reicht die Elision als metrische Sitte zurück bis in mittelhochdeutsche Dichtung, mag man sie nun aus euphonischen Gründen oder aus dem metrischen Gefühl herleiten, dem eine unbetonte e-haltige Silbe nicht das normale Gewicht und die normale Dauer der Senkung zu haben schien. Wie weit die einzelnen Dichter sich ihr gefügt haben, bedarf freilich noch künftiger genauerer Untersuchung. Daß die Annahmen von Moriz Haupt für Konrad von Würzburg z. B. nicht völlig zutreffen, lehrt die neue Bearbeitung seines Engelhard durch Joseph (s. zu V. 716, 2493), die übrigens dieses Problem auch noch nicht abschließend erörtert. Ob zwischen dem Gebrauch der mittelhochdeutschen Dichter,[2] der noch genauerer Aufklärung bedarf, und dem Otfrieds[3] direkter Zusammenhang besteht und

---

[1] Kannte Opitz auch Malherbes Dichtungen, die seit 1600 von der Technik der Pléiade sich losgemacht haben, und seine Kritik über den Ronsardianer Philippe Desportes? Dagegen spricht, daß er mit Ronsard in der Poeterei (Braune, S. 42) das Enjambement empfiehlt, welches Malherbe verwarf. Aber an Malherbes grammatische Lehren erinnert sein Verbot der Apokope und seine Beschränkung der Synkope. Malherbe hatte im Gegensatz zu Ronsard Auslassung des finalen e vor Konsonant, vor aspiriertem h strenger gemieden und die syllabe féminine, elisionsfähige Silbe, gesondert von der syllabe pucelle, der synkopierungsfähigen Silbe, welche das e bewahren muß. Er hatte statt grand's gefordert grandes, statt Ronsards com' vielmehr comme. Alles dies ungefähr wie Opitz.

[2] Lachmann zum Iwein 318. 866. 2943. 7764; Bartsch, Untersuchungen zum Nibelungenlied S. 106. 154; Wilmanns Walther [2] S. 20.

[3] Lachmann, Über althochdeutsche Betonung und Verskunst. Kleinere Schriften

ebenso in welcher Weise Opitz an ältere deutsche Tradition hierin anknüpft, bleibt festzustellen. Seine Äußerung im Aristarch erweckt den Anschein, daß er sich keiner Vorgänge bewußt sei. Aber er hat auch die Spuren der unbestreitbaren Einwirkung Ronsards verwischt.

Opitzens Verbot des Hiatus, der Apokope und seine Regelung der Synkope war erleichtert durch seine Herkunft. Als Schlesier gehörte er der ostmitteldeutschen Mundart an und teilte mit ihr im allgemeinen[1] deren Neigung, das tonlose e in den Endungen, Vor- und Mittelsilben zu konservieren.

Wie ganz anders waren in dieser Beziehung Opitzens Vorläufer, die süddeutschen Renaissancepoeten und Ronsardianer verfahren: in Böhmen der Pfälzer Theobald Hoeck, in der Pfalz Melissus Schede († 1602), Denaisius († 1610), Zinkgref, dort auch und in seiner Heimat Schwaben Weckherlin, in Straßburg Schneuber und Rompler von Löwenhalt! Sie alle verfolgten mehr oder minder konsequent dasselbe Ziel wie Opitz: auch sie wollten der deutschen Poesie auf neue Bahnen helfen, indem sie der antikisierenden französischen oder englischen Kunstdichtung nachstrebten, auch sie waren mehr oder minder strenge Anhänger des Klassizismus und suchten sich von der alten, naiven deutschen Dichtungsweise loszumachen. Aber in Bezug auf Wortverkürzungen folgten sie im Großen und Ganzen noch unbedenklich der Freiheit des 16. Jahrhunderts. Beispiele aus Hoecks schönem Blumenfeldt (Lignitz im Elsaß 1601) und dem Anhang zu Zinkgrefs Sammlung der Opitzischen Gedichte (Straßburg 1624, Neudruck von Braune, Halle 1879) mögen das erhärten.

Hoeck gestattet sich Synkopen folgender Art: gschehen, gwesen, glebt, gweret, Gschicht, gfähr, ghern (gehören), gstudirt, gfehlt, gfolgt, gmischt u. s. w., kraden (gerathen), khait (geheit), mit völliger Tilgung der Wortsilbe ge: zogen, tröst, than und vieles ähnliche; ferner bsunnen, bschneiden, eim (einem), meim (meinem), bindt, gewendt,

1, 359 ff.; Otfrid, hrsg. von Erdmann, S. XIX ff., von Piper 1, 63 ff.; Wilmanns, Der altdeutsche Reimvers (Beiträge zur Geschichte der älteren deutschen Litteratur 3), S. 72 ff.

[1] Über das Verhalten des schlesischen Dialekts in dieser Hinsicht s. Rückert in der Zeitschrift für deutsche Philologie 4, 329 ff. 339 und Entwurf einer systematischen Darstellung der schlesischen Mundart, S. 211 f. 230 ff. 252. 197 f.; Weinhold, Über deutsche Dialektforschung, S. 126. 128. 132. 135.



würd (würdet). Er braucht Inclinationen wie: auf d Welt, dschwere Geburt, in d Schulen, D Walonen, in d Hende, zlohn, znahent, z Fuss, zschaffen, B Anfangens (bei Anfangens), B Abends (bei Abends).

Melissus bietet Apokopen wie sprach (Sprache): vngemach, hab, lär (Lehre): offenbär, Schätz, röt (Röthe, im stumpfen Reim), Pfeil (Pfeile, desgleichen), Sonn u. s. w., Synkopen wie eim, meim, solchs, deins, alln, Straln, anrürn, Gemüths, Willn, leucht (leuchtet), zerschrunt: verwunt, Inclinationen wie s tages schein, s Himmelsrunde u. s. w.

Denaisius zeigt Apokopen wie Frisch Weiden, diss ausserlesen par, ohn das, lieb (Liebe), brenn (Konjunktiv: brenne), Das vbrig, bleib (Konjunktiv), Synkopen wie Stetigs, jhrs, gferth, gsundtheit, tröst, acht: bracht (gebracht), laut (lautet): Braut, Inclinationen wie zun tugenten, fürs Admeti Leben, dochs vbrig.

Zinkgref läßt Apokopen zu wie Thron: Lorbeerkron, vffgieng: ding (Plural), am Gestadt: rath, Goldt: wolt, mißling: gering: ding (Singular), frewdt (Freude): leidt, solt (sollte): holdt, fändt (fände), sucht (Präteritum), Lieb u. s. w., Synkopen wie meim, seim, keim, keins, ihrs, deins, seins, verliern, ewr, Fewr, Maur, laut (lautet): Braut, tröst, veracht, gericht, stärkere Inclinationen meidet er. In den Gedichten dieser von Zinkgref besorgten Sammlung ist Schwabens Hiatusregel teilweise beobachtet, auch zur Bezeichnung der Apostroph vielfach angewendet. Da Opitz in Heidelberg mit dem dortigen Poetenkreis, mit Zinkgref, Janus Gebhard, Balthasar Venator, Caspar Kirchner, Hamilton persönlich verkehrte, kann es nicht Wunder nehmen, wenn sie mehr oder minder mit dem Inhalt seines Aristarch vertraut waren und die neue Regel, so gut es ihnen paßte, befolgten. Auffallender erscheint, daß auch in den Gedichten des älteren Dichters, Melissus, der von Schwabe und Opitz noch nichts gewußt haben konnte, Spuren einer Rücksicht auf die Hiatusregel und des Apostrophgebrauchs sich finden: 5, 23 Dein' Arme, 28 deine füss' hin. Möglich, daß hier Zinkgref redigiert hat, möglich auch, daß Melissus wirklich den Zusammenstoß eines auslautenden e mit anlautendem Vokal vermieden hat. Ob er in seinen 'Psalmen Davids' (Heidelberg 1572), worin er gleich dem Franzosen Meigret eine spitzfindige phonetische Orthographie anwendet und nicht

weniger als neun verschiedene e-Laute durch die Schreibung unterscheidet, sowie in der geplanten Introductio in linguam germanicam die Elision in der später von Schwabe und Opitz gelehrten Weise angewendet hat, lasse ich dahingestellt, da mir im Augenblick jene seltene Sammlung nicht zugänglich ist. Lobwasser in seinen 'Psalmen Davids', die dem französischen Original von Marot und Beza und ihren Melodien Silbe für Silbe entsprechen, scheint — ich benütze die Ausgabe Herborn 1595 — im Großen und Ganzen den Hiatus des e nicht zuzulassen, doch begegnen Ausnahmen, z. B. Psalm 99, 5 Dise allzumal (steht gleich den korrespondierenden Versen Und ehr hoch geacht, Ehr vnd preiß ihm gebt, also 5 Silben).

Ganz unberührt durch die Hiatusregel hielt sich der Schwabe Weckherlin, von dem Zinkgrefs Sammlung einige bereits gedruckte Gedichte aufgenommen hat. Er braucht darin Apokopen wie: Sprach, Wildleut, Leut, begird, Prob: Lob, Grab: Gaab, Lohn: Kron, Blum (auch im Reim auf Ruhm), Geschicht, Nam. Schwerere Fälle von Synkope fehlen: er bindet als klingenden Reim 32, 22. 24 betrachtet: geachtet, erhält meist die Vorsilbe ge, doch begegnen keim, veracht, deins, süsserm, solchs, leids. In den Vorreden zu den Amsterdamer Ausgaben seiner geistlichen und weltlichen Gedichte von 1641 und 1648 verwirft Weckherlin denn auch die Synkopen ausdrücklich und rühmt sich seiner 'ausführlichen, ganzen und ungezwungenen Schreibung'. Er glaubt so den Ausländern den Grund genommen zu haben, die deutsche Sprache wegen ihres herben Klanges anzuklagen, indem sie leichtlich *gemachet, gesaget, gezancket* u.s.w. Und hingegen gar nicht *gemacht, gesagt* aussprechen könnten. Dagegen erklärt er im Gegensatz zu Opitz und seinem Kreis den Hiatus für erlaubt und will ihn lieber gebrauchen als die Apostrophierung mein' Ehr, dein' Ohr anwenden. So erscheint denn z. B. auch in der Zinkgrefschen Sammlung diese erste Prob (16, 19), langbegerte Edle Blust (34, 2), aber vnser erste macht (nicht vnsere, 16, 16), was wohl auf Zinkgrefs Eingreifen zurückgehen wird, und bei Substantiven entweicht auch er gern dem Hiatus durch Elision: Fried vnd Streit, zweig vnd äst, Stim ist. In Goedekes Ausgabe (Leipzig 1873), die freilich nach dem Plane der Sammlung, in der sie erschien, die sprachliche Form nicht treu bewahrt, findet man bestätigende Belege in Fülle: Hiatus 2, 13 Die andre aber

(nicht die ander), 97 welche als, massenhafte Apokopen im Versinnern wie im Reim, von Synkopierungen selten die der Vorsilbe ge (doch oft gnug) und nicht gerade häufig die der Endung des schwachen Particips Präteriti, dagegen zahlreich der Typus selbs, lands. Nähere Angaben auf Grund der seltenen Originalausgaben behalte ich mir vor.[1]

Wenn Opitz über den von ihm üblichen Gebrauch hinaus und im Widerspruch mit der Gewohnheit der süddeutschen, d. h. der westmitteldeutschen und oberdeutschen Dichter für die Reinheit der Sprachform in der poetischen Rede eintrat und auf einer Seite die Elision verlangend, anderseits die Apokope und Synkope verpönte, so steht er im Dienste einer allgemeinen sprachgeschichtlichen Bewegung, die niemals geruht hat und zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Punkten hervorgetreten ist, ohne daß ein fortlaufender Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen nachgewiesen werden kann.

Sie selbst, verehrter Freund, haben den ihr zu Grunde liegenden Trieb passend als das Bestreben der sprachlichen Wiederherstellung bezeichnet und an der Geschichte der Vorsilbe ge im Deutschen Wörterbuch höchst lehrreich und anregend dargelegt. Es ist die Auflehnung des grammatischen Sprachgefühls, des Gefühls für die Vollständigkeit und Deutlichkeit der Sprachform gegen die ewig fortschreitende Abschleifung und Abbröckelung in der lebendigen gesprochenen Sprache. Otfrieds Behandlung der Elision und Synalöphe, die Regelung der Synkope, Apokope und Elision bei den klassischen mittelhochdeutschen Dichtern, insbesondere Konrad von Würzburg, Opitzens Lehre vom Hiatus und den Wortkürzungen bedeuten drei hervorragende Äußerungen dieser niemals erlöschenden Widerstandskraft des Sprachbewußtseins. Aber auch in den Kreisen aller geschulten Schreiber, in der mittelalterlichen und modernen Kanzlei, in der Gewohnheit der Abschreiber unserer Handschriften und ebenso später in der Thätigkeit der Drucker, Setzer und Korrektoren[2] waltet der

[1] Während des Druckes geht mir zu H. Fischers neue Ausgabe der Gedichte Weckherlins (Stuttg. Lit. Verein 199. Tübingen 1894). Dort steht z. B. unsere erste macht für Zinkgrefs vnser erste macht.

[2] Die gelehrten französischen Buchdrucker Tory, Dolet (über ihn s. Richard Copley Christie, Étienne Dolet le martyr de la renaissance. Trad. par Stryienski Paris 1886, besonders S. 311 ff. 439 ff.) und Robert Estienne begründen zugleich die grammatisch-orthographische Regulierung der modernen französischen Schriftsprache.



gleiche Hang, der die Wurzel aller schriftsprachlichen oder gemeinsprachlichen Entwickelung ist. Ohne eingehende, auf umfassende Beobachtung gestützte Untersuchung dieser Macht fehlt aller Geschichte der deutschen Schriftsprache so zu sagen das Fundament und können auch metrische Fragen, wie z. B. die jetzt brennende nach der Zulassung zweisilbiger Senkung schlechterdings nicht entschieden werden. Die schriftliche Überlieferung hat überall ein unausrottbar eingewurzeltes Bedürfnis, die Sprachformen zu restituieren. Man wird von diesem Gesichtspunkt aus an Lachmanns, Haupts und ihrer Schüler Beobachtungen anzuknüpfen, sie aus den neueren metrischen Forschungen zu ergänzen und zu berichtigen und auf breitere Grundlage zu stellen haben.

Mit Opitz beginnt in der sprachlichen Restitutionsbewegung eine neue Epoche. Freilich machte es ihm noch große Schwierigkeiten, seine Grundsätze über die reine und wohllautende Sprachform praktisch durchzuführen. Es gelang ihm nicht einmal in seinen eigenen Dichtungen, wie das im einzelnen mein Buch über die Einigung der neuhochdeutschen Schriftsprache darlegen soll. Dort wird auch des näheren festgestellt werden, wie sich Opitz, indem er seine Regeln für das unbetonte e gab, zu der früheren Theorie und Praxis der deutschen Schriftsprache verhielt.

Die Grammatik des Clajus, der obersächsischen Herkunft ihres Verfassers gemäß, nahm eine vermittelnde Stellung ein. Dagegen repräsentieren Stephan Ritters Grammatica nova (Marburg 1616) und Henricus Schoepfius Institutiones in linguam Germanicam (Moguntiae 1625) die volle Herrschaft der westmitteldeutschen Vernichtung aller auslautenden e.

Wenn Opitz dem entgegen für die Restitution und Erhaltung des Auslauts wirkte, so folgte er einer Tendenz der schriftsprachlichen Entwickelung, welche seit dem 16. Jahrhundert in der Kanzlei lebte. Johann Rudolf Sattlers vielgebrauchte und vielgedruckte 'Teutsche Orthographey und Phraseologey' (Basel 1607), Jacob Bruckers von Heidelberg 'Teutsche Grammatik' (Frankfurt 1620)[1] und die Praxis der Kanzleisprache selbst

[1] Das Buch habe ich im Winter 1883 vergeblich auf allen größeren deutschen Bibliotheken gesucht. Es hat sich schließlich im Britisch Museum gefunden. Ich besitze einen Auszug daraus, welchen mit liebenswürdiger Gefälligkeit Sievers für mich angefertigt hat, den ich gebeten hatte, bei seinem Londoner Aufenthalt Sommer 1891 an der genannten Bibliothek nach dem Verschollenen zu forschen. Ob hier etwa oder sonst in England auch Johann Engerds Prosodie (Ingolstadt 1583) noch auftaucht?



erhärten das. Und noch eins, das Allerwichtigste. Opitzens Gesetz des Hiatus war vereinzelt auch innerhalb der Theorie der Kanzleisprache für die Prosa anerkannt und wurde, wenn auch ohne Konsequenz in den Schriftstücken der ostmitteldeutschen Kanzlei befolgt. Ein Landsmann von Opitz, Fabian Franck, Bürger von Bunzlau, Opitzens Geburtsort, also sozusagen sein Gevatter, hielt schon 1531 die Elision des e für wohllautend und gestattete Ausfall des Endungs-e auch bei Gleichheit des vorangehenden und des folgenden wortanlautenden Konsonanten. Dies wird auch für keinen mangel, sondern als ein wohlstand angesehen, wenn sich ein wort an einem stymmer endt vnd das nachfolgend an dem selben (odder auch einem andern) sich anfeht, Als ich schreib sonst vnd recht: Liebe Anna, liebe Else, wenn ich aber schreib lieb Anna, lieb Else lauts im lesenn vnd aussprechen kürtzer vnd lieplicher (Johannes Müller Quellenschriften S. 104). Franck widmete sein 'Cantzleybüchlein' dem herrn Johannsen Pflug, herrn vom Rabenstein auff Petschwaw Tachaw vnd Schlackawald Königlicher Maiestet vnd der Cron zu Beheim deutscher lehen Hauptman vnd Hofemarschalh; er gab, wie er selbst sagt, die Kanzleipraxis von 'Schlesien, Böhmeu, Sachsen, Thüringen, Meißen, Hessen, Pommern, Mark und umliegenden Ländern' wieder. Dort war also die Elision und die Apokope bei gleicher Konsonanz im Schwange. So führt uns die Tradition dieser gemeinsprachlichen Bewegung nach Böhmen und Schlesien, der Geburtsstätte des neuhochdeutschen Sprachtypus im 14. Jahrhundert. Und die von Opitz zugelassenen Synkopen trinkt, pflegt, wollt (statt trinket u. s. w.), die Inclinationen vom, zum (statt von dem, zu dem) waren seit dem 16. Jahrhundert wiederholt von Kanzleihandbüchern, die aus verschiedenen Gebieten, ostmitteldeutschen und südwestdeutschen herühren, als erlaubt anerkannt und sind auch in der Kanzleisprache selbst ziemlich weit verbreitet.

Auch die Theorie der Meistersinger hatte gerade diese Synkopen und Inclinationen unter Berufung auf 'der Fürsten vnd Herren Cantzleyen vnd Mandaten' erlaubt (Puschmann Gründl. Bericht S. 20 bei Braune).

Der Fortschritt Opitzens bestand demnach darin, daß er die unsichere Neigung der Kanzleisprache, insbesondere der Schlesiens, zu einem festen Gesetz erhob, in bestimmten Vorschriften formulierte und von der Prosa in die Sprache der Poesie übertrug, wo sie bisher trotz der meister-

singerischen Lehren nicht gegolten hatte. Es war also keine Redensart, wenn er in seiner Poetik auf die Kanzlei als die wahre Lehrerin des rechten Hochdeutsch hinwies.

Erst Gottsched hat die Kanzleisprache entthront, indem er vor allen Dingen ihrer Allmacht auf dem Gebiet der Prosa-Syntax ein Ende machte. Aber in Sachen des Wortauslautes folgte er doch den erhaltenden, herstellenden Tendenzen, die sie, die Opitz zuerst vertreten hatten.

Wenn Herder, der als Ostpreuße alle auslautenden e apokopierte, aus mundartlicher und altertümlicher Rede, aus den Werken Luthers,[1] Hans Sachsens, aus dem Volksliede die gekürzten Wortformen hervorholte, um die Sprache frischer, natürlicher, lebendiger zu gestalten, wenn er die oberdeutschen Zeitgenossen Opitzens, die sozusagen vor-opitzischen Dichter wie Weckherlin und Andreae ausgrub, die von der dem Schlesier verdankten Neugestaltung der poetischen Schriftsprache unberührt waren, wenn der junge Goethe und seine Freunde anfingen rheinfränkisch zu schreiben und die Endungen wieder auszustoßen, so führte das zu siegreichem Aufschwung des künstlerischen Stiles im höheren Sinne, aber es mußte mit einer Niederlage enden, so weit die Lautgestalt der mühsam gefestigten Schriftsprache, so weit die Spracheinheit in Betracht kam.

Die Entwickelung unserer Schriftsprache, unserer Dichtersprache hat Opitzens Wollen bestätigt. Ja sie ist über ihn hinausgeschritten. Die Elision des e vor dem Vokal, welche für ihn ein Zugeständnis an die apokopierende, oberdeutsch gefärbte Dichtersprache seiner Zeit in sich schloß, ist jetzt auch in der Poesie nicht mehr üblich. Wo sie erscheint, empfindet man sie seltsamerweise nicht als Folge euphonischer Rücksicht, als künstlerische Schönheit, sondern als poetische Licenz, als Verstoß gegen die korrekte Sprachform um des Verses willen. Es hat heute das grammatische Sprachgefühl über das ästhetische gesiegt. Die Schule triumphiert

---

[1] Das sogenannte 'Lutherische e' ist in den Originalausgaben der Werke Luthers noch nicht vorhanden. Diesen schiefen Ausdruck, haben viel später die oberdeutschen katholischen Schriftsteller und Grammatiker geprägt, um die ostmitteldeutsche Gemeinsprache als Ketzerwerk zu verdächtigen. Luther selbst folgte aber in seiner Sprache, was die e anlangt, durchaus noch der Tradition der oberdeutschen Druckſprache. Sein Deutsch ist vom Standtpunkt jener Bezeichnung aus sehr katholisch d. h. voll von starken Kürzungen der unbetonten Silben.



über die Kunst, grammatisches Bewußtsein über das gebildete Gehör, Schriftgelehrsamkeit und Schriftrichtigkeit über den lebendigen Laut.

Ich überblicke noch einmal den Weg meiner Untersuchung und freue mich, an seinem Anfang Ihre weisende Gestalt zu erblicken, Ihre Lehre und Ihre Forschung wahrzunehmen, welche diesen Betrachtungen die Richtung gegeben hat: vom unscheinbarsten Äußerlichsten der gegenwärtigen Wortgestalt auf einen weiten geschichtlichen Verlauf, der tief zurückreichend in die Vergangenheit, in die Gegenwart hineinragt und in dem sich ein bedeutsames Stück jahrhundertlanger Sprachentwickelung und damit auch nationalen Kulturlebens abspiegelt. Wenn ich so mit einem Bekenntnis über meine Stellung zu Ihnen schließe wie ich damit begann, so geschieht das auch aus einem allgemeinen Grunde.

Die vorliegende Festgabe, welche Freunde, Schüler, Kollegen Ihnen zu Ihrem siebzigsten Geburtstage darbringen, soll Zeugnis ablegen nicht bloß von der Wirkung Ihrer wissenschaftlichen Leistungen, die gerade darum so stark ist und andauern wird, weil sie von jeher ohne Prunk, ohne Sucht nach äußerem Vorteil, Einfluß und Ansehen unabhängig von jeder Schule und Partei erfolgte. Die hier vereinigten Schriften sollen vor der Öffentlichkeit reden auch von der stillen Macht Ihrer Person. Jeder unter uns, der heute Ihnen sein Scherflein mit innigen Wünschen überreicht, hat sie länger oder kürzer, öfter oder seltener, an sich erfahren, hat sich durch sie erwärmt, gehoben, gestärkt gefühlt. Das persönliche Verhältnis, in dem wir, jeder auf seine besondere Weise, uns Ihnen, verehrter Freund und Lehrer, verbunden fühlen, hat diese Blätter hervorgerufen und Ihnen geweiht. Sollte ich im Namen unser aller den verschiedenartigen Empfindungen Ausdruck geben, denen diese Aufsätze entsprungen sind, wie konnte ich es besser, einfacher und wahrer, als indem ich hervorhob, was ich Ihnen verdanke? Das Beste, was Sie mir gaben, empfingen im Grunde wir alle, die wir heute Ihnen unsern Dank und unsere Ergebenheit aussprechen. Es ist jener Hauch Ihres Wesens, welcher das erweckt, was uns, so verschieden an Jahren und Lebensstellung, an Neigungen und Pflichten, an wissenschaftlichen und allgemeinen Überzeugungen wir sein mögen, vereinigt und zu gemeinsamer Arbeit sammelt: der Hauch reiner, treuer, unauslöschlicher Liebe zu dem unvergänglichen Kern deutscher

